સ્વર્ગસ્થ સહચરીને

પુનર્મુદ્રણ પ્રસંગે

'સાહિત્ય વિહાર'ની પહેલી આવૃત્તિની બધી નકલો વેચાઈ જવાથી તે ત્રણેક વર્ષથી અપ્રાપ્ય હતું, અને તેની માગ અભ્યાસીઓ અને વિદ્યાર્થીઓ તરફથી થયા જ કરતી હતી. આ પરિસ્થિતિએ આ પુનર્મુદ્રણને શક્ય બનાવ્યું છે. પુસ્તકને અભ્યાસીઓએ આપેલા રૂડા સત્કાર બદલ કૃતજ્ઞભાવે મારે એમનો આ પુનર્મુદ્રણ વેળા આભાર માનવાનો છે.

૨૧-૧૦-'૫૯ —અનંતરાય રાવળ

નિવેદન

[પહેલી આવૃત્તિનું]

છેલ્લાં અગિયાર-બાર વરસમાં લખાયેલા વિવેચનાત્મક લેખોમાંથી કેટલાક પાછળનાં પૃષ્ઠોમાં ગ્રંથબદ્ધ થાય છે. તે પ્રગટ કરવાની હોંસીલા પ્રકાશકની તત્પરતા અને માગણીને વશ થતાં ચિત્તે આનાકાની નથી કરી તે, એ લેખોમાંના ઘણા સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને તેમજ અભ્યાસીઓને ઉપયોગી જણાયા હતા એ ભાને જગાડેલી એ વર્ગોના વધુ મોટા સમૂહને એ ઉપયોગી નીવડશે એવી લાલસુ આશાને લીધે.

પણ વિવેચનસંગ્રહના પ્રકાશનનું નક્કી થયા પછી, અને પુસ્તકની જાહેરાત પણ થઈ ગયા પછી, મોડું ઘણું થયું છે. એમાં વાંક પ્રકાશકનો નહિ પણ મારો છે, અને એમ કહેવાથી જો દોષમુક્ત ઠરાતું હોય તો કહું કે મારા સંજોગોનો છે. કેટલાંક વરસ પર લખાયેલા અહીં રજૂ થતા લેખોને આજની દૃષ્ટિએ તપાસી જરૂર જણાય ત્યાં મઠારવાના સંકલ્પને અમલમાં મૂકવાને માટે જરૂરી

સ્વસ્થતા, વૃત્તિ અને ઉત્સાહ એ સંજોગોએ ઘણા વખત સુધી અંતરમાં ઊગવા જ દીધાં નહિ.

ઉપર સૂચવ્યું તેવા પુનરીક્ષણનો લાભ સંગ્રહના 'ખબરદારનું જીવનદર્શન' અને 'ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું રેખાદર્શન' એ બે લેખોને સવિશેષ મળ્યો છે. પરિણામ તે એ બેઉ લેખોનો થઈ ગયેલો કાયાપલટો. આગલાનું તો પૂર્વનામ—'દર્શનિકા'નો કવિ—પણ ફરી ગયું છે. એ બેઉ લેખોનાં જૂનાં સ્વરૂપ રદ ગણી આ નવાંને જ હવેથી પ્રમાણ ગણવા વિનંતિ છે. 'કવિતાનું રસાસ્વાદન' એ પહેલો લેખ આઈ. એ. રિચાર્ડ્ઝના 'પ્રેક્ટીકલ ક્રિટિસિઝમ' ગ્રંથના વાચનની છાપ કે અસરનું પરિણામ છે.

મોટા ભાગના લેખો ઠીક ઠીક લાંબા બની ગયા છે. કર્તા, વિષય કે કૃતિના સમગ્રદર્શનની હોંસ કે લોભનાં ફળરૂપ એવા લેખોને અંગ્રેજી વિવેચનમાં જેને અભ્યાસલેખો (Studies) કહેવામાં આવે છે તેના પ્રકારના ગણી શકાય કે કેમ, તેમજ સમગ્ર સંગ્રહના લેખોના વિવેચન તરીકે શા ગુણદોષ, એ વિશે તો રસિકો અને અભ્યાસીઓ જે નિર્ણય ઉચ્ચારે તે ખરો. હાસ્તો, વિવેચનનુંય પાછું વિવેચન થવાનું ને! ભગવાન ઈસુનો Judge not, that ye be not judged એ આદેશ કેટલો સાચો છે!

૪-૩-૧૯૪૬
અમદાવાદ

—અનંતરાય મ. રાવળ

અ નુ ક્ર મ

અનંતરાય રાવળકૃત

•

સાહિત્યવિહાર

કવિતાનું રસાસ્વાદન

(હરેક માણસ જેમ કંઈ નહિ તો સ્નાનગૃહનો ગાયક (Bathroom singer) હોય છે જ, તેમ અંતરને છાને ખૂણે કવિ પણ હોય છે: કવિ, પણ છાનો, અણલખતો, એટલે કે કવિના જેવું જ સંવેદન અનુભવી ઊઠતો, પણ જીવનસંગ્રામની ભીંસમાં એને કલાત્મક રીતે વ્યક્ત કરવા માટે જરૂરી એવી નિરાંત મેળવી ન શકવાથી, વૃત્તિની મંદતાને લીધે, ભાષા દ્વારા આત્માભિવ્યક્તિ(self–expression)ની ટેવ ને આવડત ન હોવાને લીધે કે પછી ઉદાસીનતાને કારણે તેને લખાતી વાણીમાં વ્યક્ત ન કરી શકતો, હૈયે હોય તે હોઠે ન લાવી શકતો, કવિ. આમ હોવાથી, દરેક માણસ કવિતાલેખક ભલે ન બની શકે પણ કવિતાભોગી તો અવશ્ય હોય છે જ. સામાન્ય જનનો એવો અધિકાર માની જ લઈને 'કવિતા કેમ વાંચવી' એ સંબંધી કેટલીક માર્ગદર્શક ને વ્યવહારુ કોટિની સૂચનાઓ તેવાઓને તેમ જ સાહિત્યરસિક વિદ્યાર્થીઓને માટે અત્ર કરવી ધારી છે.

'કવિતા કેમ વાંચવી જોઈએ'માં 'કેમ'ના 'શા માટે' અને 'કેવી રીતે' એવા બે અર્થ થાય. પહેલા અર્થ માટે તો એટલું જ કહેવાનું કે જ્યાં રસ, સૌંદર્ય, જીવનદર્શન ને કલા છે ત્યાં માણસ તેનાથી મુગ્ધ થયા વિના ને તેને નમ્યા વિના રહી શકતો નથી. કવિતા એ માનવીની વાણીનું નવનીત જેવું સુંદરતમ ને વિશુદ્ધતમ સ્વરૂપ હોઈ, કાન્તાને માટે જે કહેવાયું છે કે એ જેને ન આકર્ષી શકે તે સાધુ કાં જડ, તેવું તેને માટે પણ કહી શકાય. પણ એવા સાધુ કે જડની સંખ્યા બહુ વિરલ અને કવિતાના ભોગીઓની સંખ્યા વિપુલ જ હોય છે. એવા કવિતાના

રસિકો કે ભક્તો પોતાની રસભૂખ શમાવવા પોતાની ગરજે કવિતા પાસે જવાના જ. 'શા માટે'નો જવાબ આટલામાં આવી જાય છે. પણ આપણે તેની પર નહિ પણ 'કેવી રીતે' પર જ આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું છે. કવિતાના આસ્વાદન માટે સાફ વાતાવરણ પ્રવર્તતું કરવા માટે પણ એની ચર્ચા આવશ્યક થઈ પડે તેવી છે.

કવિતા જીવન ને જગતમાં મળતા અન્ય ઇંદ્રિયભોગ્ય સ્થૂળ આનંદો કરતાં ન્યારો હૃદયસંતર્પક સૂક્ષ્મ રસાનંદ આપનારી હોઈ એના વાચન–આસ્વાદન પૂર્વે વાંચનારના ચિત્તની એક પ્રકારની પૂર્વતૈયારી જરૂરની થઈ પડે છે. થાળીમાં મિષ્ટાન્ન જોઈને જ તે આરોગતાં પહેલાં જમનારના મોંમાં પાણી આવે છે તેમ 'કવિતા વાંચવી છે' એ ખ્યાલે જ રસિકના ચિત્તમાં એવું મીઠા ઔત્સુક્યનું પાણી છૂટવું જોઈએ. રસાનંદની જે આકાંક્ષા એ ઔત્સુક્ય જગાડે તે સાથે કે તે પછી કાવ્યવાચનાભિમુખ થતાં ચિત્તતંત્રને એને માટે સજ્જ થઈ જવાનું બને છે. મનને આ રીતે તૈયાર કરવાની સાથે જ બીજી એક બે તૈયારી કરી લેવી જોઈએ. પૂજાની ઓરડીમાં કે દેવમંદિરના ગર્ભાગારમાં સ્નાનશુદ્ધ થઈને ને કંઈ નહિ તો હાથપગ ધોઈને જ પ્રવેશી શકાય છે, તેમ કવિતાદેવીનાં દર્શનપૂજને જતાં તેના ભક્તે એટલા વખત પૂરતું જગત ને વ્યવહારની ગડમથલ ને ઉપાધિઓનું નાહી નાખવું જોઈએ. શૅરબજારની ઘડીઘડીની ઊથલપાથલ જાણતા રહેવા ટેલિફોનનું ભૂંગળું એક હાથમાં ઝાલી બીજા હાથમાંના પુસ્તકમાંની કવિતા વાંચનારને ધોળા કાગળ પર છાપેલા. કાળા અક્ષર વાંચી જવા સિવાય કાવ્યવાચનનું બીજું શ્રેય મળવાનું નહિ. 'સૌંદર્યો પામતાં પહેલાં સૌંદર્ય બનવું પડે' એ કલાપીની પંક્તિમાં ઘણું સત્ય રહેલું છે. કવિતાનેય સમજતાં ને માણતાં વાચકે સહૃદય (એટલે જેનું હૃદય કવિ સાથે સમાન છે એવો—સમસંવેદક) અને એમ કવિ બનવું પડે છે; કવિની ભૂમિકાએ પહોંચી જઈ ત્યાં ઊભા રહી તેની સંવેદનાનો સાક્ષાત્કાર કરવો પડે છે. હવે કવિનો સર્જનવ્યાપાર સૂક્ષ્મ હોય છે. જગતના ધમસાણની વચ્ચે પોતાના હૃદયના અંતસ્તલમાં ઊતરી જઈ ત્યા

કલ્પનાગગને ઊડવા માંડી કવિ જે સંવેદન અનુભવે છે અને વસંતમાં ગાયા વિના રહી ન શકનાર કોકિલની માફક તેને ગાઈ નાખે છે, તેને આસ્વાદવા સહૃદયને પોતાના સ્થૂળ જગતને ભૂલી જવું ખાસ જરૂરનું બને છે. બીજા શબ્દોમાં, કવિતાવાચનને માટે રસિકે શાંતિ ને નિરાંતની મનોદશા (mood) કેળવવી જોઈએ. ઉત્તમ કલાકૃતિઓ જેમ સર્જાય છે તેમના સ્રષ્ટાઓની નિરાંત (leisure)ની સ્વસ્થ પળોમાં, તેમ તેને આસ્વાદવી પણ જોઈએ એવી નિરાંતની અવસ્થામાં, અર્થાત્ બીજી બધી ઉપાધિઓથી મુક્ત અને તેથી તેના આસ્વાદને સારુ અનુકૂળ તથા તત્પર એવી મનોદશામાં. વાર્તા કે નવલિકાને ગમે ત્યારે વાંચી શકાય છે, પણ કવિતા તો વાંચવી જરા શાંતિ ને ફુરસદને સમયે અને જ્યારે એને માટે અનુકૂળ વૃત્તિ સર્જાય ત્યારે, ગમે ત્યારે નહિ.

આ સૂચનાઓને ખ્યાલમાં રાખીને કાવ્યવાચન શરૂ કરનારે કર્તાના નામ ને કાવ્યના પ્રકાર પર બહુ ભાર મૂકવો નહિ. વાંચવા ઉપાડેલું કાવ્ય કોઈ ખ્યાતનામા કવિની કે મધ્યમ કક્ષાના મનાયલા કોઈ કવિની કે ઊગતા કવિની કૃતિ હોય તેથી કંઈ તે ઉત્તમ, સાધારણ કે કાચું બની જતું નથી. ઉત્તમ કવિનું કોઈ કોઈ કાવ્ય નબળું હોય અને મધ્યમ કે ઊગતા લેખકની કોઈ કોઈ કૃતિ સત્ત્વ ને પ્રતિભાના ચમકારે ચમકતી હોય એવુંય બને. પ્રથમ પંક્તિના કવિનીય બધી જ કૃતિઓ એકસરખી ઊંચી કક્ષાની જ કાંઈ હોતી નથી. એટલે, વાંચવા લીધેલી કૃતિના કર્તાને ને તેની સારી–માઠી ચાલુ પ્રતિષ્ઠાના ખ્યાલને સદંતર અળગો રાખી, તે કૃતિને તે જે કંઈ સત્ત્વ કે સમૃદ્ધિ દાખવી શકે તેને જ માટે અભ્યાસ-વિષય બનાવવી જોઈએ. એવી જ રીતે, મુક્તક, પદ, રાસ, ભજન, આખ્યાન, ખંડકાવ્ય, મહાકાવ્ય, પ્રતિકાવ્ય, સૉનેટ આદિ કવિતાસ્વરૂપોનાં લક્ષણાદિનો વાચનારને પ્રાથમિક પરિચય હોય તો તો સારું જ, પણ તે ન હોય તો– પણ કાવ્યનો કાવ્ય તરીકે રસ માણવામાં તેથી કંઈ વિઘ્ન આવવું જોઈએ નહિ. મતલબ, કશા જ વ્યવધાન વિના કવિતાનું સીધેસીધું ખુલ્લા મોંનું દર્શન કરવાની વૃત્તિ રાખવી તે કવિતાના રસાસ્વાદની પહેલી શરત.

વાચન શરૂ કરતાં પહેલાં હજી એકબે બાબતોમાં સાવધાની રાખવી જરૂરી છે. મનમાં વસી ગયેલા સર્વ કોઈ પ્રકારના પૂર્વગ્રહને એ વખતે ચિત્તમાંથી વેગળા ધકેલી દઈ ચિત્તને સાવ સાફ બનાવાય નહિ તો સંભવ છે કે કવિતાના રસાસ્વાદમાં તે પ્રથમથી જ મોટી બાધારૂપ થઈ પડે. ગેય કવિતાથી દૂર નાસવું કે એમાં જ બધી ખરી કવિતા આવી વસી છે એમ માનવું, સૉનેટથી ભડકવું કે તેને જ કવિતાજાતિમાં પૂજારથાને બેસાડવું, યતિસ્વાતંત્ર્ય અને પ્રાસહીનતાથી ખિજાવું કે તેને જ નવી કવિતાના લક્ષણ માનવાં, પૃથ્વી મુક્તધારા ગુલબંકી આદિ છંદો પ્રત્યે મુગ્ધ આદરભાવ કે અવિચારી અરિભાવ સેવવો, કદિ ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી કે ખબરદારના અખંડ પદ્યમાં કવિતા આવી શકે જ નહિ એમ યા તેથી અન્યથા માનવાનો આગ્રહ રાખવો, ચીંથરું બટન મજૂર બેપુ ભંગી વેશ્યા આદિ વિષયો પર કવિતા લખાયલી જોઈ ચોપડી બંધ કરી દેવી યા એ બધાંને જ ખરા કવનવિષય માનવા—આ બધાં વલણો આવા પૂર્વગ્રહોની જ સંતતિ ગણાય. મગજમાં ભરાઈ ગયેલા આવા પૂર્વગ્રહોથી કાવ્યપરીક્ષણ દૂષિત બને છે, કારણ વાચક કવિતાના બાહ્યસ્વરૂપના દર્શને જ પ્રથમ ગ્રાસે મક્ષિકા જેમ પોતાના પૂર્વગ્રહોને લીધે ઠોકર ખાય છે અને ભૂલી જાય છે કે પોતાનું સાધ્ય તો છે જુદું જ, કાવ્યના રસાત્માનું દર્શન એ જ. માણસ તિલક ત્રિપુંડ તુલસીમાળા શિખા કસ્તી જનોઈ ઇ૦ ધારણ કરે છે કે નહિ એ જોવાથી કંઈ એની ખરી હૃદયસંપત્તિ કે ધર્મનિષ્ઠાનું ભાન થતું નથી, તેમ કાવ્ય અમુક છંદમાં પ્રાસ વિના કે સાથે અમુક વિષય પર લખાયલું છે તેથી તેના રસ–ધ્વનિ–રૂપ આત્માનો એમ ને એમ બોધ થઈ જતો નથી.

કાવ્યના બાહ્ય સ્વરૂપને લગતા આવા પૂર્વગ્રહોના જેવા એના અંતરતત્ત્વ વિષેના ખ્યાલોનાય પૂર્વગ્રહો હોય છે. એ છે કવિતાવિષયક રૂઢ સૂત્રો ને સિદ્ધાંતો, કવિતાની અનેક કાવ્યમીમાંસકોએ આપેલી વ્યાખ્યાઓ કે લક્ષણો અને તેના વિષે ઉચ્ચારેલા સિદ્ધાંતોનું નાડું ઝાલી રાખી તેના બદ્ધ મતો પ્રમાણે જ કવિતાને અવલોકવાનો પ્રયાસ કરનાર તેને કઈ

ઘડીએ અન્યાય કરી નહિ બેસે એનું કંઈ કહેવાય નહિ. આવા સિદ્ધાંતો નકામા છે કે તેનું પરિચયજ્ઞાન અનાવશ્યક છે એવું અત્ર વિવક્ષિત નથી જ. એવા સિદ્ધાંતો કાવ્યસમજમાં માર્ગદર્શક અવશ્ય થાય, પણ મનને તેનાથી બાંધી રાખવાથી, કવિતાના હાર્દ સુધી પહોંચવાને કે તેનું સમગ્ર સૌંદર્યદર્શન કરવાને બદલે તેના કોઈ એકાદ અંશ પર જ દૃષ્ટિ કરી તેના સારાનરસાપણા ઉપરથી આખીય કાવ્યકૃતિને સારું કે મોળું સર્ટિફિકેટ આપી દેવાનું થતાં, એકાંગીપણું આવી જવાનો પૂરો ભય છે એટલું જ કહેવું છે. બધાં લક્ષણો બાંધી દેવાનો લોભ રાખતી વ્યાખ્યાઓની જાળમાંથી છટકી જાય એવાં કેટલાંય તત્ત્વો જેમ દરેક વસ્તુને તેમ કવિતાને પણ હોય છે. 'કવિતા તો હોય અશ્રુ કે નિઃશ્વાસ જેવી' કે 'અર્થપ્રધાન તે જ ખરી કવિતા' જેવી સમજણોને અનુસરી, એ જે અપેક્ષાઓ જગાડે તેને સાથે લઈને કોઈ કાવ્યને વાંચી જતાં, તે જો પોતાના મનમાન્યા ખ્યાલને સંતોષી ન શકે તો તેમાં કવિતા નથી એટલે સુધી કહી નાખવાનું દુસ્સાહસ અધીરા વાંચનારાથી થઈ જવાનું. આથી, કાવ્યના આસ્વાદન વેળા કવિતા વિષેના સિદ્ધાંતો કે પ્રચલિત માન્યતાઓના બોજાથી પણ મનને મુક્ત ને હળવું બનાવવું જરૂરી છે. ચુસ્ત સિદ્ધાંતપરસ્તી કાવ્યવિવેચનમાં કેટલીક વાર અનર્થ ઉપજાવે છે. કોઈ પણ કાવ્યકૃતિને તેના પોતાના જ ગુણદોષ પર મૂલવવી જોઈએ, અને વાચકે હૃદયની સાફ ને કોરી આરસીમાં કાવ્યની જે પ્રતિ-છવિ પડે તે પડવા દેવાની તૈયારી કરીને પૂર્વગ્રહમુક્ત ખુલ્લા (open) ચિત્તે કવિતા પાસે જવું જોઈએ. કવિની કાવ્યસર્જનની પળને સમભાવપૂર્વક અને કલ્પનાથી તાદૃશ કરી તેમાં સમરસ કે તદ્રૂપ બની કવિનાં જ ચશ્માં પોતાની આંખે લગાવી તે દ્વારા કવિનું દેખાડ્યું દેખનાર જ તેની કવિતાને પૂરી સમજી શકશે. એવા સમસંવેદક સિવાયના પાસે કવિતા પોતાનું સૌંદર્ય ને મર્મ ખુલ્લાં કરતી નથી.

આ બધી થઈ કાવ્યવાચન પહેલાં સાધવી જોઈતી માનસિક સજાઈ. પછી આવે કાવ્યનું વાચન. વાંચતી વેળા કાવ્યને સહેજ મોટેથી ઉચ્ચારીને

વાંચવાની ટેવ હમેશાં પાડવા જેવી છે. ગવાય નહિ તો કંઈ નહિ, પણ એનો કંઠપાઠ (recitation) તો અવશ્ય કરવો જ. કવિતાવાચન તો એક કળા છે જેનીય થોડી સાધના કવિતાના અભ્યાસીએ કરવી જોઈએ. તદ્‌ભાવભાવિત બની છંદાનુસાર અને અર્થાનુસાર યતિસ્થાનોએ યથાયોગ્ય વિરામ લેતા જઈ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારથી જો કાવ્ય વંચાય તો એના પાઠક અને શ્રોતા ઉભય અર્ધું કાવ્ય તો ત્યારે જ સમજી લે. મુદ્રણયંત્રના આપણે ત્યાંના આગમનને કારણે કવિતા ગાઈ સંભળાવવાની જૂની પદ્ધતિ લગભગ લુપ્ત થતાં અત્યારે કવિતા માત્ર આંખનો જ વિષય બની ગઈ છે. એને અંગે કાવ્યગાન કે કાવ્યપાઠની કળાને તેમ આડકતરી રીતે ખુદ કવિતાને પણ થોડી ખોટ ગઈ છે.

કવિતા એકલી અર્થની નથી બનતી, સાથે એ અર્થના વાહક શબ્દ પણ હોય છે. શબ્દ જેના બનેલા હોય છે એ વર્ણોની ઇષ્ટ અર્થને અનુકૂળ વ્યવસ્થા પણ કવિનું ઘણું ધ્યાન રોકતી હોય છે. અર્થ અને શબ્દનો તેમ અર્થ અને સ્વર (sense and sound)નો સંવાદ પણ ઉત્તમ પ્રતિની કવિતામાં તો હોય છે જ. આથી કાવ્યનાં છંદ, સંગીત, લય, વર્ણરચના ઇત્યાદિના જેવા ને જેટલા હોય તેટલા નાદવૈભવની અભિમુખ ચિત્તવૃત્તિ સાથેના કંઠપાઠ દ્વારા થતી શ્રવણપારખ પણ કાવ્યના અભ્યાસમાં ખાસ જરૂરી ગણાય, જે માત્ર આંખના વાચનથી નહિ સાધી શકાય. એ ન પારખી શકનાર કાવ્યની અર્ધી ખૂબી ગુમાવશે. કવિતાના પાઠની સારી એવી ટેવ પડયા પછી તો મૂંગાં મૂંગાંય કાવ્યપંક્તિઓ વાંચતાં રસિકની આંતરકર્ણેન્દ્રિય તેના લયાદિને પારખતી થઈ જાય છે. કારણ, ઊંચી કવિતાના છાપેલા મૂંગા શબ્દો, વંચાતાંની સાથે જ, સહૃદયોને પોતાની સ્વરાવલિનો સાક્ષાત્કાર કરાવતા હોય છે.

પણ લયમૂર્છામાં ડૂબી જવાનું નથી. કાવ્યનું લયાનુસારી વાચન જેને ઉપકારક બને છે તે અર્થગ્રહણ જ કવિતાના અભ્યાસમાં સૌથી અગત્યની વાત છે. વર્ણ, શબ્દ, લય આદિ કાવ્યનાં બાહ્યાંગોથી કંઈ

રસિકનું મન ઓછું ભરાય? આખરે કવિ કાવ્યમાં કંઈક કહે છે તો એ શું કહે છે તે પ્રથમ સમજી લીધા વિના કાવ્યનું સૌંદર્ય કે રહસ્ય પ્રત્યક્ષ થવાનાં નહિ. આગળ કહ્યું તેમ કાવ્ય સમજપૂર્વક ભાવપૂર્વક સરસ રીતે વાંચવામાં આવે તો વાચનની સાથોસાથ જ તેનો અર્થ પાઠકના અને શ્રોતાના ચિત્તમાં પ્રકાશતો જાય છે. પણ દરેક કાવ્ય આમ સહેલાઈથી પોતાનાં બારણાં ખુલ્લાં મૂકી દેતું નથી. એટલા માટે કાવ્યનો સીધો–સાદો વાચ્યાર્થ પ્રથમ તો સમજી લેવા સારુ વિદ્યાર્થીએ પ્રથમ મનમાં એનો વાક્યાન્વય બેસાડી લેવો જરૂરી છે. આ કાર્ય પણ દરેક વેળા સહેલું નથી હોતું. કોઈ વાર કોઈ સંકુલ રચના થોડી મહેનત કરાવે અને તોય ભૂલ ખવરાવે એમ બને. વળી 'સમજાઈ ગયું'ની સંતોષી વૃત્તિ કેટલીક વાર આપણને છેતરી પણ નાખે. સાવ સાદી પંક્તિઓનો અર્થ 'જાણીએ છીએ,' 'જાણીએ છીએ' કહીએ, પણ 'સમજાવો જોઉં' એમ કોઈ કહે ત્યારે માથું ખજવાળવું પડે એવી સ્થિતિ એને લીધે કેટલીક વાર ઊભી થાય છે. કાવ્યના વાક્યાન્વયલભ્ય આવા વાચ્યાર્થના બોધ પછી કવિનું વક્તવ્ય સમગ્રતયા જોવાનો પ્રયત્ન આવે. ઘણીવાર કવિ અન્યોક્તિ કે અપ્રસ્તુતપ્રશંસા જેવી યુક્તિઓથી વાચ્યાર્થ દ્વારા અન્ય રહસ્ય એને અણકથ્યું રાખતાં છતાં સૂચવતો જાય છે. આથી વાચ્યાર્થ સમજી લીધા બાદ અભ્યાસીએ વાંચવા લીધેલા કાવ્યનો અદૃશ્ય ધ્વનિ તપાસવા તથા એ રીતે કવિનો પ્રધાન સંદેશ સમજવા પોતાની પ્રવૃત્તિ કરવી જોઈએ. અર્થગ્રહણનું આ કાર્ય અભ્યાસીની બુદ્ધિ કરે છે. વ્યવહાર કે સત્યમાં પ્રતિષ્ઠિત નહિ એવું જોતાં કે વિચારની નબળી કડી જોતાં બુદ્ધિ તે પારખી કાઢી તેના પર ટીકા કરવા બેસી પોતાનું વર્ચસ્વ અવશ્ય બતાવવાની. તેમ થાય તો તેમ થવા દેવું. પણ એટલું ધ્યાનમાં રાખવું કે કાવ્યના ને કવિના ન્યાયાધીશ બનવાનું આ વિવેચનવ્યાપારનું કાર્ય પ્રથમ કાવ્યને બરાબર સમજી લીધા પછી જ શરૂ થવું ઉચિત છે. તેમ થાય તો જ કાવ્યને પૂરો ન્યાય મળે.

કાવ્યને એવો પૂરો ન્યાય આપવાનો શુભાશય જો એને વાંચતી–સમજતી–અવલોકતી વેળા હરપળે પ્રવર્તવા દીધો હોય તો વાંચનાર એની પંક્તિએ પંક્તિનો અર્થ સુસ્પષ્ટ રીતે બેસાડવાની તસ્દી લીધા વિના એક પક્ષે પ્રથમ દૃષ્ટિપાતે જ 'હોવે, સમજાઈ ગયું'ની પ્રમાદી સંતોષની, તેમ જ અન્ય પક્ષે એકેએક પંક્તિનો ચુસ્તપણે શબ્દશઃ અર્થ કરવાની, એમ બેઉ વૃત્તિથી દૂર રહેવા પ્રયત્ન કરશે. કાવ્યના રહસ્ય-બોધમાં આ બીજી વૃત્તિ એક મોટું ભયસ્થાન ગણાય. કેટલીક વાર અમુક અસર (effect) ઉપજાવવાના આશયથી કવિ ક્યાંક છંદમાં ભાંગતોડ કરે, ક્યાંક આપણને ન ગમે તેવા શબ્દપ્રયોગો અજમાવે અને મનમોજી બની કેટલાંક ફાંટાબાજ તરંગો, દલીલો ઇ૦ વાપરી બેસે એમ બનતું હોય છે. એવે વખતે વાંચનાર પૂરેપૂરો ગંભીર બની એની લીંટીએ લીંટીનાં પોતાની ગંભીર દૃષ્ટિએ ચૂંથણાં કરવા બેસે તો તે કવિને કદાચ અન્યાય કરી બેસવાનો. કવિનો આશય, એની મનોદશા (mood) એનું ઇષ્ટ કથયિતવ્ય, અને એણે ઉપજાવવા તાકેલી અસર તરફ લક્ષ અપાતાં એવી વિલક્ષણતાઓનું સાર્થકય સમજાઈ પણ જાય. જો એવી વિલક્ષણતાઓથી કવિ ધારી અસર નિપજાવી શક્યો હોય તો એમ કર્યું લેખે ગણી તેનો વાંક કાઢવો જોઈએ નહિ. પૂરી ગંભીરતાથી જોતાં કવિઓની ભાષા ક્યારેક ચાગલી, કાલી, બાલિશ કે અર્થહીન લાગે. માટે તે વખતે તેનો શબ્દશઃ અર્થ કરવાની ચીકાશ ન કરતાં કાવ્યસમગ્રના સૂર અને વક્તવ્ય પર નજર ઠેરવી એને તેનું સાધન જ માનવાથી સાચો અર્થબોધ થવાનો. એવી જ રીતે, એક કાવ્ય પહેલે વાચને બરાબર મનમાં ન બેઠું તો તેમાં કાવ્યની અંતર્ગત નબળાઈ કે ખામી જોવાને બદલે રખે પોતાની જ તે સમજવાની અશક્તિ હોય એમ શંકી અભ્યાસીએ તેને બીજી ત્રીજી વાર એકાગ્ર ચિત્તે નિરાતે વાંચવું જોઈએ. સંભવ છે કે એવા બીજી કે ત્રીજી વારના વાચને વાચકચિત્તમાં અર્થનો પ્રકાશ થઈ પણ જાય. કવિએ કેટલી સંવેદનપળો અને તત્પશ્ચાત્ એને વાણીમાં સાકાર કરતી વેળાની સર્જનવેદનાની

પળો એકેક કાવ્ય પાછળ ગાળ્યાં બાદ એ લખ્યું હોય છે? તેને બેચાર મિનિટના ઝડપી વાચનથી સંપૂર્ણ સમજી ગયાનો દાવો કરી તેના પર અભિપ્રાય આપી દેવાનું કરતાં તેને કેટલો કે કેવોક ન્યાય મળે?

કવિ જે કહે છે તે તપાસતાં તેને તે કેવી રીતે કહે છે તે પણ જોયા વિના ચાલે નહિ એ ઉપરની જ ચર્ચામાંથી ફલિત થયું. કેવી રીતે કહેવું એના પર કવિ સારું એવું લક્ષ આપતો હોય છે. પછી તો કૌશલ સાંપડી ગયે ને હથોટી જામી ગયે કથયિતવ્યને અનુરૂપ ભાષા તેને અનાયાસે સ્ફુરી આવે છે. ઉત્તમ કવિતા જે કહે ને જેવી રીતે કહે તે બેઉ વચ્ચે ઔચિત્ય અને સંવાદ હોય છે. ખરી રીતે કવિના જેવી ભાવોર્મિઓ અને અનુભવો સામાન્ય માણસનેય થાય છે, પણ તેને શબ્દ દ્વારા વ્યક્ત કરવાની જે ફાવટ કવિને હોય છે તે તેની પાસે નથી હોતી. કવિની વિશિષ્ટતા આથી ભાષાદ્વારા ભાવવ્યક્તિ (Expression)માં રહેલી છે, અને કાવ્યવિવેચન પણ બહુધા કવિની ભાવવ્યક્તિનું જ વિવેચન આથી બની જાય છે. પણ કવિ કંઈ ગદ્યકાર કે નિબંધકાર નથી, એને પોતાનું ઇંગિત કહેવાની જુદી જ રીતિ હોય છે. દલીલો દોડાવતી ગદ્યની ભાષાને બદલે એ કોઈ વાર અન્યોક્તિ કે અપ્રસ્તુતપ્રશંસાની પાછળ પોતાના વક્તવ્યને સંતાડે છે, તો ઘણી વાર ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા, રૂપક, સ્વભાવોક્તિ આદિ અલંકારોથી અને કેટલીક વાર વર્ણનોથી વાંચનારના મગજમાં અનેક ચિત્રો ઊભાં કરી પોતાની ધારી અસર જન્માવે છે. અલંકારાદિની શબ્દાર્થચમત્કૃતિઓનો ઉપયોગ માત્ર કાવ્યશરીરને શોભાવવા માટે કે શબ્દખેલ કે વાણીવિલાસ માટે જ નથી પણ આવાં ચિત્રો ઊભાં કરવા માટે ખાસ કરીને તો હોય છે.

કાવ્યો સમજવા માટે આથી તેના વાચક પાસે કલ્પનાચક્ષુ પણ હોવાં જરૂરી બને છે. એકલી બુદ્ધિ બહુ બહુ તો કાવ્યનો અર્થ સમજાવશે પણ વાચકની કલ્પના તથા લાગણીને જગાડી તેને કાવ્યકથિત અનુભવ કરાવવાની જે કવિની નેમ, તેને બર આણવા માટે તે ઉપરાંત બીજી વસ્તુની ખાસ જરૂર છે. કલ્પના એ એવી એક કાવ્યસ્વાદમાં ખપની સામગ્રી છે. એના વિના કાવ્યમાંનું

ચિત્ર કે ચિત્રો મનોનયન સમક્ષ ખડાં કરી આસ્વાદી શકાય નહિ ને કવિએ જે જોયું, સંવેદ્યું ને કલ્પ્યું તે જોવા–અનુભવવાની સુવિધા પણ ન થાય. કવિ ચિત્રોની ભાષામાં બોલે તો તે સમજી શકતાં આમ આવડવું જોઈએ, ને તેમાં કલ્પનાશક્તિ કામ આપે છે. એને કાવ્યોમાંનાં ચિત્રો ફરી સર્જીને જોવા કાવ્યભોગીએ કેળવવી જોઈએ.

વાંચનારે કવિની લાગણી પણ અનુભવવી જોઇએ અને તેને સારુ તેને સમસંવેદક બનવું પડે છે. કવિનું સંવેદન કે અનુભવ ઉત્કટ હોય તો એનું આવિષ્કરણે ઉત્કટ બને, અને એની એક નિશાની એ કે વાંચનારને એ સદ્ય પોતાના રંગથી રંગી દઈ એ જ લાગણી અનુભવાવે. દરેક માનવીમાં રસ અનુભવવાની જે શક્તિ સ્થાયીભાવ કે વાસના રૂપે રહેલી જ હોય છે (જેને એવી સ્થાયી વાસના નથી એવા લોકોને તો ભરતમુનિએ પોતાના નાટ્યશાસ્ત્રમાં પથરા ને દીવાલ ને થાંભલા જેવા જડ કહ્યા છે.) તેને ઉદ્દીપ્ત કરી રસરૂપ બનાવવાનું કાર્ય કોઈ પણ ઊંચી કાવ્યકૃતિનું છે. લાગણીને સ્પર્શી ઉત્તેજી શકે નહિ તેની કવિતામાં હૃદયબળ ઓછું ઊતર્યું કહેવાય. કવિતાનો જન્મ જ હૃદ્ય સંવેદનમાંથી છે. પણ સામે પક્ષે વાચકે પણ લાગણીની સૂક્ષ્મતા ને વિશુદ્ધિ કેળવવી જોઈએ. એક બાજુ ઘડી ઘડીમાં દ્રવી પડાય એવી પોચટ લાગણીવશતા કે ઊર્મિલતાને, તેમ સામી બાજુ પ્રબળ લાગણી જન્માવે તેવી કવિતાથી પણ ન હાલે એવી હૃદયની કઠણ અનાર્દ્રતાને વર્જ્ય અંતિમો ગણી કવિતારસિકે વચલો અનામય મધ્યમ માર્ગ ગ્રહવો જોઈએ. લાગણીની બાબત આગળ વિચારતાં એક લપસણું સ્થાન પણ સંભાળીને વટાવવા જેવું છે. તે છે કવિતામાં પોતાની ઇષ્ટ માન્યતા(સામાજિક રાજકીય ધાર્મિક કોઈ પણ પ્રકારની)નો જરા શો ઈસારો ભાળતાં, તેને પોતાના જ ચિત્તમાંથી ઉખેળી,કવિ ને તેની કવિતામાંય એનું આરોપણ કરી દેવાનાં વૃત્તિ. પોતાનીથી વિરોધી માન્યતાનો ધ્વનિ કવિતામાં સાંભળતાં છેડાઈ પડવાનું પણ આ જ લાગણીવશ વૃત્તિને લીધે બને. નર્મદનાં સમાજસુધારાનાં ને પ્રણયનાં કાવ્યો, નરસિંહરાવનાં કાવ્યોમાં આવતા પરલોક સંબંધી વિચારો, બાલાશંકર

ને મણિલાલની ગઝલોમાંની સૂફી મસ્તીની ભાષા, કાન્તનાં ખ્રિસ્તી ધર્મ ને બાયબલનાં સ્તોત્રોનું અનુકરણ કરતાં કાવ્યો અને 'પ્રગતિશીલ' વિશેષણથી ઓળખાવાતી અત્યારની કવિતા આ હિસાબે આ વૃત્તિને હાથે અણઘટતી રીતે વખણાઈ કે વખોડાઈ કુટાઈ જાય. માટે, માણસના આત્મપ્રેમમાંથી અને પોતાની માન્યતાઓ પ્રત્યેના લાગણીવશ મમત્વમાંથી જન્મતી આ વૃત્તિથી પણ કવિતાભોગીએ ચેતવા જેવું છે. તેણે એટલું જ ધ્યાનમાં રાખવાનું કે પોતે કવિતામાં પોતાને જોવા માગતો નથી, પણ અન્યને–કવિને–સમજવા મથે છે, પોતાને ભાવતી ચીજો તેમાં નથી શોધતો, પણ તે પોતાને જે કંઈ આપી શકે છે તે લેવા મથે છે. પરીક્ષ્ય વિદ્યાર્થીએ નિબંધમાં જે લખ્યું હોય તે પોતાનાં અંગત સિદ્ધાંતો ને માન્યતાઓથી વિરુદ્ધ હોય છતાં ખરો પરીક્ષક કે શિક્ષક તો તેણે જે કંઈ લખ્યું છે તેમાંની વિચારસરણી તર્કશુદ્ધ છે કે કેમ તે જ જુએ છે. કવિતારસિકે લાગણીની સૂક્ષ્મ આર્દ્રતા કેળવવા છતાં પોતાની અંગત લાગણી પરત્વે કાવ્યાસ્વાદન વેળા આમ ઉદાસીનતા રાખવી જોઈએ.

આ બધાંને અંતે કવિનો વિચાર, લાગણી, જીવનદર્શન ને કલ્પના સ્વાભાવિક ને સચ્ચાઈવાળાં (Sincere) છે કે નહિ તે તપાસવું જોઈએ. આને માટે કાંઈ નિયમો ન બાંધી શકાય; સહૃદયની અંતઃકરણપ્રવૃત્તિને જ એમાં પ્રમાણ ગણવી સમુચિત છે. ખરી સચ્ચાઈની છાપ વાચકહૃદય પર પડ્યા વિના રહે નહિ ને જરાતરા નબળાઈ કે દંભ વાચકહૃદય પકડી શકશે પણ ખરું. કોઈ વિચાર કે કલ્પના કવિની ઉપરની સપાટીને સ્પર્શી જાય અને 'છે તો ફક્કડ' કહી તે એના પ્રત્યે આકર્ષાય, પણ પછી તેને અંતરમાં ઉતારી હૃદયના સંવેદનજળમાં બોળી તેની જોડે સમરસ બન્યા સિવાય જો તેને તે એમ ને એમ કવી નાખે તો તે સચ્ચાઈની હૃદયવેધી છાપ નહિ પાડી શકે. પણ કોઈ વાર એમેય બને કે કવિની લાગણી, કલ્પના ઈ૰ હોય પૂરાં સાચાં ને બળવાન, પણ ભાષાપ્રભુત્વની ખામીને કે અન્ય નબળાઈને કારણે તેનું કથન (Communication કે Expression) સબળ સચોટ બન્યું હોય નહિ. તેને વખતે તેય પારખતા આવડવું જોઈએ.

કવિતાવાચન વેળા કંઈક કોઈ અન્ય કવિની કવિતા જોડે મળતું આવ્યું કે તરત 'એય્યુ, ચોર!' કહી કવિને ગાળ દેવા કૂદી પડતાં પહેલાંય સાવધાન રહેવું જરૂરી છે. 'મહાન મગજો એકસરખું વિચારે છે' એ વાક્યને સાચું પાડે તેવી રીતે કેટલીક વાર તો સાવ આકસ્મિક રીતે એ લેખકોની કૃતિમાં આવું સાદૃશ્ય આવી જાય એમ બનવું અસ્વાભાવિક ન ગણાય. કેટલીક વાર એક કવિ કોઈ જાણીતા પુરોગામીની એકાદ પંક્તિ કે વિચાર પાસેથી પ્રેરણા લે, પણ પછી પોતાનું દર્શન એમાં ભેળવીને પોતાની કલાથી એને રસીને કોઈ નવા જ સંદર્ભમાં એનું પ્રતિપાદન કરે એમ પણ બનતું હોય છે. આવું બનતું હોય તો તે પારખવાની સૂક્ષ્મ નજર કાવ્યાભ્યાસીએ કેળવી લેવી જોઈએ. બે કવિની પંક્તિઓના મળતાપણાએ જે આંચકો આપ્યો તેને જીરવી લઈ વાંચનાર જો સ્વસ્થ ચિત્તે એ બંને કવિઓને સરખાવી જુએ તો તેને માલૂમ પડે કે સામ્ય તો અમુક હદ સુધી જ આવ્યું ને પછી તો બંનેના માર્ગ સ્પષ્ટ રીતે ફંટાઈ ગયા: એક જ દિશામાં સમાન્તર દોડતી બે ટ્રેન એકમેકની સાવ નજીક આવતી જણાઈ, અરે હમણાં આની જોડે પેલી ભળી જશે એવો ખ્યાલ અંદર બેઠેલાંમાં જન્માવી, તરત જ એકમેકથી વેગળી જતી જઈ થોડા વખતમાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે તેમ જ કંઈક. અલબત્ત સર્ગશક્તિની પંગુતાની ચાડી ખાતી સીધીસટ સાહિત્યચોરીનો તો કોઈ બચાવ કરતું નથી. હાથ પરનું કાવ્ય તેના વિષયને લીધે કે અંદરના કોઈ વિચારને લઈને કોઈ અન્ય કવિની કૃતિને સંભારી આપે તે ઘડીએ એક બીજીય વૃત્તિ થઈ આવે છે: તે છે એ બંનેનો માનસિક મુકાબલો કરવાની અથવા તો આગલી કૃતિએ જે સાધ્યું તે હાથ પરની કૃતિ પણ સાધે એવી અપેક્ષા બાંધવાની. આ વૃત્તિને બહુ કોઠું આપવું કામનું નથી, કારણ વિષય એક છતાં બેઉ કૃતિઓના કર્તાનાં દર્શન, નિરૂપણ ને આશય સાવ ભિન્ન પણ હોય. એવી સરખામણીથી તુલનાત્મક અભ્યાસ થાય, પણ હાથ પરની કૃતિ વિષેની આપણી સમજ ખાસ વધી જતી નથી.

કાવ્યને સમજવા તથા તેનો આસ્વાદ કરવા માટે આ વ્યાપારોનો

સગવડ ખાતર ક્રમ બાંધીને વાત કરી છે. બાકી કાવ્યાસ્વાદન વેળા તો આંખ, કંઠ, કાન, બુદ્ધિ, કલ્પના, હૃદય સર્વનો વ્યાપાર એકસાથે ચાલે છે. જે વખતે કાવ્ય ઊંચેથી વાંચતા હોઈએ તે જ વખતે તેનો અન્વય બેસાડીને બુદ્ધિ અર્થબોધ કરતી હોય છે, અને માંહિના ધ્વનિને ઢૂંઢવા તથા કવિના આશયને તપાસવા મથતી મથતી એમાં ક્યાંક અવાસ્તવિક કે નબળું તત્ત્વ જણાય ત્યાં પોતાની લાલભૂરી પેન્સિલ પણ ચલાવતી હોય છે. કલ્પના પણ તે જ વખતે વંચાતા શબ્દોમાંથી સ્ફુરતાં ચિત્રો ખડાં કરવા મંડી પડે છે અને હૃદય કાવ્યની કેન્દ્રવર્તી લાગણીને ઝીલી તેનો અનુભવ કરતું થઈ જાય છે. મગજમાંનું પિંગળ, વ્યાકરણ, કાવ્યશાસ્ત્ર, અલંકારાદિનું જ્ઞાન પણ કાવ્યની છંદશુદ્ધિ, ભાષાશુદ્ધિ, વિગતશુદ્ધિ, રસનિષ્પત્તિ, અલંકાર-ઔચિત્ય, વિચારશુદ્ધિ આદિની તપાસણી પોતાની રીતે કરતું હોય છે. આપણા પૂર્વપરિચિત સાહિત્યસંસ્કાર દોડી આવી તે વખતે ભાષા, ભાવ, કલ્પના, વિચાર, વિષય આદિના સાદૃશ્યના ભણકારા જગાવતી અન્ય સાહિત્યકારોની કૃતિઓને સંભારી આપે છે અને આપણી વિવેકબુદ્ધિ તેના પ્રત્યાઘાતોને શમાવી પોતાનો નિર્ણય પણ બાંધતી હોય છે. આમ પાંચસાત મિનિટની નાની શી સમાધિમાં આ બધા વ્યાપારો એકસામટા પોતાનું કાર્ય બજાવી એક ઝબકારામાં કાવ્યનું જાણે સમગ્ર દર્શન કરાવી દે છે. આત્મા અખંડ છે અને કલ્પના, ઊર્મિ, બુદ્ધિ આદિ એકમેકથી છુટ્ટાં નહિ પણ સાથેલાગાં પોતાની કામગીરી બજાવે છે એવો અનુભવ રસિકોને અવશ્ય થવાનો. પણ આ અનુભવ પ્રથમ તત્કાળ પૃથક્કરણ કરીને સમજાવો અઘરો છે તેથી તેની સમજને સારુ, તેમ જ આ અનુભવની કોટિને રોજની બનાવવા સારુ આવશ્યક એ જ તાલીમ છે એમ માની, કાવ્યાસ્વાદન વેળા પ્રવર્તતા ને પ્રવર્તવા જોઈતા વ્યાપારોને યોગ્ય ક્રમમાં છૂટક છૂટક ચર્ચ્યા.

આ રીતે કવિતાનું વાચન કરનાર સ્વરૂપે ને ધર્મે જુદા એવા કવિતાના અનેક પ્રકારોમાંથી કોઈનો ખાસ આગ્રહ નહિ રાખે, તેમ વળી કોઈને માનીતો ને અન્યને અણમાનીતો નહિ બનાવે. જેમ પારિજાત, કમળ,-

ગુલાબ, ચંપો, મોગરો આદિથી માંડી આકડાના, કરેણના, ધતૂરાના ને બાવળના ફૂલ સુધીના પુષ્પની જુદી જુદી સુવાસ, રંગ અને સૌંદર્યવાળા વિધવિધ પ્રકારો છે ને સૌને પોતપોતાની ઉપયોગિતા છે તેમ જ સ્રષ્ટાની સૃષ્ટિમાં પોતાનુ યોગ્ય સ્થાન છે, તેવી જ રીતે કાવ્યના પણ આખ્યાન-પ્રધાન, સંગીતપ્રધાન, ઊર્મિપ્રધાન, અર્થપ્રધાન, કલ્પનાપ્રધાન, બોધપ્રધાન, ચિત્રાત્મક, 'ક્લાસિકલ', 'રોમેન્ટિક', વાસ્તવદર્શી આદિ અનેક વર્ગો પડી શકે છે અને એ બધાને પોતપોતાને ઇષ્ટ પ્રયોજન સાધવાનું હોય છે. એ બધા પ્રત્યે સહૃદય તો ઉદાર સહિષ્ણુ રસભોગની દૃષ્ટિ જ રાખે, એમ સમજીને કે કવિતાથી મળતા રસાનંદમા, કવિતાસેવનથી સાંપડતા સંસ્કારવિકાસમાં, તે દરેકનું તે જેટજેટલી કામગીરી બજાવી જાય તેટલા પ્રમાણમાં યોગ્ય સ્થાન છે જ. ગુલાબ કે મોગરો કે રાતરાણી મીઠી સુવાસ આપી પોતાની ખુશબોથી માણસને આનંદ આપે છે, કેટલાંક ફૂલ દીઠે ભભકદાર ને લોભામણાં લાગતાં છતાં નાકે અડાડવાથી પોતાનું ખાલીખમપણું છતું કરે છે, તો વળી આવળનાં ફૂલ દેખાવે બહુ સુંદર નહિ ને સુગંધવાળાંય નહિ છતાં દુઃખતી આંખે પાટા બાંધવા કામ લાગી માણસને ઉપયોગી થાય છે. કવિતામાં પણ કેટલીક ઉત્તમ ધ્વનિ ને રસનો પરિમલ બહેકાવનારી હોય છે, કેટલીક પ્રાસઅલંકાર શબ્દવૈભવાદિથી શરીરે સુંદર પણ રસ–ધ્વનિની દૃષ્ટિએ ખાલીખમ હોય છે, ને ઘણા મધ્યકાલીન કવિઓની રૂઢ વૈરાગ્યભક્તિની તેમ દલપતરામ જેવાની બોધપ્રધાન કવિતા કાવ્યરસ કે કલાસૌંદર્ય નહિ તો માણસને શાંતિ ને સદ્બોધ આપી ઉપયોગીય થાય છે. મુદ્દે કવિતા કલ્પના કે કથા, ઊર્મિ કે ચિંતન, ચિત્ર કે બોધ, ગેયતા કે સાદી પાઠ્યતા એવા કોઈ એકાદ અંશ પર ઝાઝો યા થોડો ભાર મૂકે તેથી જ કંઈ તે આદરણીય કે તિરસ્કરણીય બની જતી નથી. આસ્વાદકે તો એટલું જ જોવા પર પોતાનું લક્ષ હોકાયંત્રની માફક સ્થિર રાખવાનું છે કે તે કવિતા છે કે નહિ, પોતાને તે 'વિગલિતવેદ્યાન્તર' 'આનંદસાન્દ્રો લયઃ' આપી નાની શી રસસમાધિ ચડાવી શકે છે કે નહિ, હૈયામાં તે મીઠું સંવેદન જગાડી જાય છે કે નહિ, નવો પ્રકાશ, નવું દર્શન,

નવો સૌંદર્યાનુભવ તે કરાવી જાય છે કે નહિ, નવી સ્ફૂર્તિ આપી હૃદયને આર્દ્રતાથી નવડાવી સાફ કરી જાય છે કે નહિ. આખરે તો પેલું સંસ્કૃત સુભાષિત જ ખરી કવિતા પરત્વે સાચું છેઃ

किं कवेस्तस्य काव्येन किं काण्डेन धनुष्मतः ।
परस्य हृदये लग्नं न घूर्णयति यच्छिरः ॥*



સરસ્વતીચંદ્રને

પ્રિય બિરાદર,

આપણા પ્રથમ પરિચય પછી ઘણા વખતથી તને નિરાંતે એક લાંબો કાગળ લખું એવી ઇચ્છા મનમાં ઘોળાયા કરતી હતી તેનો આજે અમલ કરું છું.

બીજી અંગ્રેજીના સાહિત્યરસિક શિક્ષકે ખૂબ પ્રશંસા સમેત તારી વાત અમને કરેલી ત્યારથી જ મને તારી દોસ્તી કરવાનું બહુ મન થયેલું. ને ઉત્સાહપૂર્ણ બાળપણમાં જે કોડ જાગે તેને તરત જ પૂરા કરવામાં વાર લાગે ખરી? મેં તરત જ તક ઝડપી તારો પ્રત્યક્ષ પરિચય કર્યો. આજે ઘણે લાંબે સમયે તને પત્ર લખવા કલમ હાથ ધરી છે ત્યારે મને પ્રથમપહેલી મારાતારા પરિચયની આ વાત ખાસ સાંભરી આવે છે.

પ્રથમ દર્શને તો તું ખૂબ અચ્છોમજાનો જુવાન લાગ્યો. દિલને ગોઠી જાય એવું મધુરું તારું નામ પાડનાર તારાં દાદી કે તારા સર્જક ગોવર્ધનરામ માટે ખરેખર આદરભાવ ઊપજ્યો. તારું નામ પણ જેવું મધુર તેવું જ કેવું યથાગુણ? ભણવેગણવે હોશિયાર અને વર્ગમાં તથા પરીક્ષામાં પહેલા નંબરનો ઇજારો રાખનાર વિદ્યાર્થીઓ પણ જે ઉંમરે બહુ બહુ તો બી. એ. સુધી પહોંચે તે ઉંમરે તું એમ. એ. થઈ વીસમે વરસે તો

* કવિના એવા કાવ્યથી ને ધનુર્ધરના એવા તીરથી શું વળ્યું, જે સામાના હૃદયમાં ચોંટીને તેનું માથું ન ડોલાવે?

એલ.એલ. બી. અને એડવોકેટ પણ થઈ ગયો! એ સાથે સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી સાહિત્યનું તારું વ્યાપક કહી શકાય તેવું જ્ઞાન જોતાં તો ખરેખર શારદામૈયા તારા પર સુપ્રસન્ન છે એવી સહજ પ્રતીતિ થઈ અને તારું સરસ્વતીચંદ્ર નામ મને તો ભાઈ, બધી રીતે સાર્થ લાગ્યું. એટલું જ નહિ, પેલા કાલિદાસનેયે મોંમાં આંગળી ઘાલી નિસર્ગભિન્નાસ્પદ એ પદ પાછુ ખેંચી લેવાનું કે શ્રી અને સરસ્વતીની એ સહજવૈરી બેલડી જેમાં એકસાથે નિવાસ કરતી તેણે કલ્પી છે તે અંગનાયની જોડે જ અર્ધા સિંહાસને તનેય બેસાડવાનું મન થઈ જાય એવી લક્ષ્મીદેવીની પણ બડી મહેર તારા પર વરસતો જોઈ તારી સ્પૃહણીય સ્થિતિની અદેખાઈ આવે તેવું હતું. ઉચ્ચ નાગર કોમમાં જન્મ, વિદ્યા, સંસ્કાર, સમૃદ્ધિ, અને સર્વ પ્રકારના નવા વિચારોના સ્વતંત્ર વાતાવરણ જેવી મુંબઈ નગરીમાં નિવાસ: આ બધી દૈવદીધી સામગ્રીમાંય પેલી દેવબાલા સમી કુમુદસુંદરી જોડેના તારા વિવાહથી તો જાણે સોનામાં સુગંધ ભળવા જેવું થયું. તારા દોસ્ત લેખે તમારો પરણ્યા પછીનો મીઠો ગૃહસંસાર જોવા ને તમારું આતિથ્ય માણવા હું જરૂર જરૂર આવીશ એ ખ્યાલે હું તો સાતમે સ્વર્ગે રાચતો બેઠો હતો.

ત્યાં તો એક દિવસ વાયરા વાત લાવ્યા કે તું ઘરબાર ને મિલકત તજીને એકાએક સરોષ મુંબઈમાંથી નાસી ગયો છે. દૈવ સુખી માનવીનો અભ્યુદય દેખી કે સહી શકતું નથી એ બીક પુરાણો અને નાટકોમાંની માન્યતા સાચી ઠરી. દૈવનું સાધન તારા સંબંધમાં બન્યાં ગુમાનબા, અને નિરભ્ર તારા જીવનાકાશમાં ગુમાનબાના અપરમાતૃત્વનાં અને પિતૃશેષનાં

આપણા દોસ્ત ચંદ્રકાન્તને, પણ તેય એવું મભમ કે એને બીચારાને તારા ભાગી જવાનો ખ્યાલ સુદ્ધાં ન આવે! ને તેનીય સલાહને વળી તું કયાં ગણકારવાનો હતો જે? કુમુદનો ખ્યાલ તને નહિ આવેલો એમ નહિ, પણ તને તો એમ કે કંઈ નહિ,

" શશિ જતાં પ્રિય રમ્ય વિભાવરી,
થઈ રખે જતી અંધ વિયોગથી;
દિનરૂપે સુભગા બની રહે, ગ્રહી
કર, પ્રભાકરના મનમાનીતા. "

પણ તેં વિદ્વાને ત્યાં જ ખત્તા ખાધી ને પાટીમાં અવળો હિસાબ માંડ્યો. તને ખ્યાલ નહિ રહ્યો કે,

आशातन्तुः कुसुमसदृशं प्रायशोऽङ्गनानाम् ।
सद्यःपाति प्रणयिहृदयं विप्रयोगे रुणद्धि ॥*

એવા જ આશાતંતુ પર તો પેલી મુગ્ધા જીવનપર્યન્ત ટકી રહેત. પંચવટીમાં બાર વર્ષે કામપ્રસંગે આવેલા રામને પેલી વાસન્તીએ સીતાનો ત્યાગ કરવા બદલ જે વેદનાભર્યો સવાલ પૂછ્યો હતો તેવો જ એ પ્રશ્ન તને

किमभवद् विपिने हरिणीदृशः
कथय नाथ कथं बत मन्यसे ।+

ઠપકાસહિત પૂછવાનું મન મને ખૂબખૂબ થયેલું. પ્રમાદધનના ઘરના વિપિનમાં એ કુમુદનું શું થશે એ તને પ્રથમથી માલૂમ હોત તો?

પણ કુમુદ તરફ તારું દુર્લક્ષ નહોતું એની તો છેક પેલી સૌમનસ્ય ગુફામાં તેં કુમુદને વાત કરી ત્યારે જ મને ખબર પડી. તેં તો અજ્ઞાત રૂપે કુમુદસુંદરીના મનની ઇચ્છા જાણવા અને તેની પ્રીતિ પ્રજ્વલિત હોય તો તેના પિતાને મળી લગ્ન કરી તેને પોતાની સાથે લઈ જવા માટે રત્નનગરી તરફ જ પ્રથમ તો પ્રયાણ કરેલું. પણ ત્યાંય પેલું દૈવ તને નડ્યું. પ્રતિકૂળ પવનને લીધે રત્નનગરી તું મોડો પહોંચ્યો, ને પહોંચ્યો

* મેઘદૂત + ઉત્તરરામચરિત

ત્યારે કુમુદ જેવું રત્ન પ્રમાદધન જેવા પથ્થર જોડે અફળાઈ ચૂકેલું. કુમુદ તો સાસરે ગયેલી! થોડું કુમુદનું આકર્ષણ અને કંઈક એને સુવર્ણપુર સુખી જોઈ સ્વસ્થતા મેળવવાની ઇચ્છા—એ બે હેતુથી તું સુવર્ણપુર ગયો. પણ બાજી હાથમાં રહી ન હતી, અને કુમુદની 'અંતર્ગૂઢ ઘનવ્યથા' જ તારે ચિરાતે હૃદયે જોવાનો પ્રસંગ આવ્યો. આખરે પેલા સુંદરગિરિનાં સાધુસાધ્વીઓનાં સૌજન્યથી યોજાયેલા તમારા મિલનપ્રસંગે તારો પશ્ચાત્તાપ તથા હૃદયધોવણ કુમુદના દિલમાં તારાં પગલાં માટેની રહીસહી શંકા નિર્મૂળ કરે છે અને તમે બંને એ પુણ્યભૂમિમાં સૂક્ષ્મપ્રીતિનું અદ્વૈત સાધો છો ત્યારે મારા જેવાને કંઈક સંતોષ થાય છે. ને એ વખતે તમે બંને સ્વપ્નમાં જે સહદર્શન કર્યું તે જાણીને તો મને ઘડીભર થઈ આવ્યું કે હું એ સ્વપ્નવિહારમાં તમારી સાથે ત્રીજો હોઉં!

પણ કુમુદનો ત્યાગ કર્યો એમાં તારો વાંક નથી. તેં ઉત્તમ વિદ્યાસંસ્કાર મેળવેલા, સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી સાહિત્યના દરિયા ડહોળેલા, એ બધું ખરું; પણ આખરે તો તું દુનિયાના ઝપાટાઓથી અજાણ્યો, બિનઅનુભવી મુગ્ધ જુવાન જ ને એ વખતે તો? એટલે તું ચાલી ન જાય તો બીજું કરે પણ શું? વળી તારા શાણા વડીલ ગોવર્ધનરામે તો તને દુનિયા દેખાડવાનું અને એમ કરી તારા આદર્શવિહારમાં અનુભવના રંગ પૂરવાનું તારે માટે નક્કી જ કર્યું હતું એ પણ હવે ક્યાં છૂપું રહ્યું છે? ને પેલી કુસુમના હાથમાં આવી ગયેલ એક કાવ્યમાં છતી થતી રજનીનો ઘૂંઘટ ઉઘાડ્યા બાદ તેનું દર્શન કરવાની તારી મનીષાએ પણ ફાવતી તક શોધી તારા પગ મુંબઈમાંથી ઉપડાવ્યા હશે ને? બુદ્ધિધન કને જ્યારે તેં પોતાને અનુભવાર્થી તરીકે ઓળખાવ્યો ત્યારે મને એ વિશેષણ તારે માટે બહુ સાચું લાગ્યું. ખરેખર તારા ગૃહત્યાગ પછી તો જીવન અને જગતના અનેક સમવિષમ અનુભવોની પરંપરામાંથી તું પસાર થયો છે, ઘણામાં તટસ્થ દ્રષ્ટા કે સાક્ષી તરીકે તો કોઈમાં પ્રત્યક્ષ ભાગ લઈને પણ. તારા પુસ્તકિયા જ્ઞાનની અપૂર્ણતા પુરાઈને તારો ઘણો વિકાસ આથી સધાયો છે. અપરમાતાનો સપાટો તેં અનુભવ્યો, હૃદયની સ્વયંભૂ પ્રીતિનો પ્રથમ વારનો રોમાંચક રસાનુભવ ચાખ્યો—ન ચાખ્યો

ત્યાં પ્રેમવિરહની મર્મદારક વ્યથા પણ તેં નોતરી અને જાણી લીધી; બુદ્ધિધનનો ઉદય તથા રાજકારભારનાં સડો તથા ખટપટ પણ તેં પ્રત્યક્ષ નિહાળ્યાં; આત્મનિર્વિશેષ ચન્દ્રકાન્ત જેવા દિલોજાન મિત્રની તથા માનસસરમાં ઊછરેલી, છતાં પાછળથી દુર્ભાગ્યવશાત્ કાદવનાં ખાબોચિયામાં પડેલો હંસી જેવી કુમુદની વિશુદ્ધ પ્રીતિની આકરી કસોટી પણ તું કાઢી શક્યો; એવી કસોટીમાંથી એમને વિજયવંત પસાર થતાં જોઈ આખરે તનેય એકથી વધુવાર તેં લીધેલાં ગૃહ-ત્યાગના પગલાંનો પશ્ચાત્તાપ, સાચ્ચો પશ્ચાત્તાપ, આત્મપરીક્ષણને અંગે થયો; ચંદ્રકાન્તના ક્લેશગર્ભિત ગૃહસંસારનું કરુણ ચિત્ર તેની પરના પત્રો દ્વારા જાણી સંયુક્ત કુટુંબવ્યવસ્થાનાં દૂષણો તથા કેટલાક વિશિષ્ટ ગુણો તું જાણવા પામ્યો; પૈસાનો પણ ઉપયોગ દેશસેવામાં છે એ ચંદ્રકાન્તના દૃષ્ટાન્તે તારી આંખ ઉઘાડી સમજાવ્યું; અનેક ચંદ્રકાંતો ને અનેક કુમુદો તથા ગંગાભાભીઓની સંસારયાતનાઓનો તને સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવ્યો તથા હરકોઈ ઉપાયે તેમની સ્થિતિ ઉદ્ધારવાને સેવાનો ભેખ ધરવાને તને પ્રેર્યો; પ્રેરણામૂર્તિ સ્ત્રીસંગાથી વિના દેશસેવા અધીં અધૂરી રહેશે એની પણ તને પ્રતીતિ થઈ; અને આ બધાં ઉપરાંત વિષ્ણુદાસજી જેવાના સત્સંગે પણ તને લક્ષ્યાલક્ષ્યવિવેક, પંચમહાયજ્ઞની ભાવના, સ્થૂળસૂક્ષ્મ પ્રેમનો ભેદ, એવું ઘણુંઘણું શીખવ્યું અને તેની કૃપાથી કોઈ બડભાગીને સાંપડે એવો પેલો સ્વપ્નવિહાર પણ તને સુંદર-ગિરિ પર પ્રાપ્ત થયો. આવો સર્વવિધ સંસારાનુભવ તથા ગૃહસંસાર, લગ્નપ્રેમ, ધર્મ, રાજકારણ, દેશકલ્યાણ આદિ મહત્ત્વના સવાલો પરત્વે અવનવાં દૃષ્ટિબિંદુઓનો લાભ અને તેના મૂર્ત પરિણામરૂપ કલ્યાણ-ગ્રામની યોજના તારા ગૃહત્યાગ ને અનુભવપર્યટનને લીધે જ શક્ય બન્યાં હોઈ, નરસિંહ મહેતે પોતાની ભાભીનો અને ધ્રુવે પોતાની અપરમાતાનો માન્યો હતો તેવો મહદ્ ઉપકાર જ તારે ગુમાનબાનો માનવો રહ્યો. એ ઉપકાર તેં માન્યો હશે જ, એમાં મને શંકા નથી. હું તારો સ્વભાવ જાણું ને?

અને તારા આ રમણભ્રમણ દરમિયાન તારીયે ઠીક કસોટી થઈ ગઈ.

અલકકિશોરીની અસાવધ વિકારવશ દશામાં, એનો ફાવતો ગેરલાભ તું લઈ પણ શક્યો હોત એવે વખતે, 'અલકબેન, હું તો તમારો ભાઈ થાઉં હો' એ એક જ વાક્યબાણથી તેના સમસ્ત વિકારરાશિને ઓગાળી નાખીને તેં તેને વિશુદ્ધ કરી એટલા માટે દોસ્ત, વધુ તો શું કહું, હું તારા પર આફરીન છું! એવી જ રીતે કુમુદની હૃદયભેદક મનોવ્યથા બુદ્ધિધનના ઘરમાં પેલી રાતે જોતી વેળા, તેમ જ સૌમનસ્ય ગુફામાં મૂર્છાવશ કુમુદની સારવાર કરતી વેળા જે સંયમ ને શુદ્ધિ તું જાળવી શક્યો તે માટે જ, મને લાગે છે કે, કુમુદ તને 'મહાત્મા' 'મહાત્મા' કહ્યા કરતી હશે. ઢોંગી અર્થદાસની વિપત્તિ વિદારવા પિતાની લક્ષ્મીના છેલ્લા અવશેષરૂપ મણિમુદ્રિકાનો પણ અનાસક્તિપૂર્વક ત્યાગ કરવામાં કે એક સ્ત્રીને બચાવવા અનેક ઝનૂની બહારવટિયાઓ સાથે જંગમાં એકલે હાથે કૂદી પડવામાં તેં પાછું ફરી જોયું નથી. વિષ્ણુદાસ મહંતના ઉપકાર તળે આવ્યા છતાં તેના યદુનંદનની પ્રતિમાને નમવાની ના પાડવામાં તને હરકત આવી નહિ. મનુષ્યના ચારિત્ર્યની કસોટી કરતા આવા નાનામોટા પ્રસંગો અનેક આવે છે. તેવા તારે આવેલા પ્રસંગોમાં તું શુદ્ધ કંચન જ પુરવાર થયો છે. વાહ દોસ્ત, અમે તારામાં રાખેલી બધી ધારણાઓ સિદ્ધ થઈ છે.

તને એકંદર જોતાં તત્ત્વજ્ઞાન બોલાવાની, વિચારવાની તથા વાગોળ્યા કરવાની ટેવ જ પડી ગઈ લાગે છે એમ કેમ, ભલા? નંદશંકર માસ્તરે પણ તને રખડુ ફિલસૂફ (Vagabond Philosopher) એક વખત કહ્યાનું મને બરાબર યાદ છે. માફ કરજે, પણ મિત્રદાવે કહ્યા સિવાય નથી ચાલતું કે મનેય ઘણી વખત તું સાવ પુસ્તકપંડિત ને ક્યારેક ક્યારેક વેદિયા જેવો લાગ્યો છે. કંઈક જોઈને તારું ચિત્તતંત્ર ઉશ્કેરાય છે અને તું તેના પરથી અર્થાન્તરન્યાસો બાંધે છે ને ઘણીવાર એકલો એકલો અર્ધોપોણો કલાક સુધી સ્વગતોક્તિ કર્યે જ જાય છે. અને તારી વિચારમાળા એક વાર શરૂ થાય એટલે જાણે તને ગોળનું ગાડું મળ્યું! એ વખતે તારે કોઈ બાપ કે મિત્ર કે પ્રિયતમા કે કંઈ અનિવાર્ય કર્તવ્ય હોય એનો જાણે તને ખ્યાલ જ આવતો લાગતો નથી. સર્પો જેમ વાયુભક્ષી કહેવાય

છે તેમ તને ચિન્તન-વિચાર-ભક્તી ગણવાનું મન થઈ જાય એમ છે. શેક્સપિયરના હેમ્લેટ જેવો, અંતરથી ફિલસૂફ અને બહાર એક અનિવાર્ય કર્તવ્યની ધુરાવાળો, છતાં એ બજાવવા કરતાં વિચાર, વિચાર, વિચાર જ કર્યા કરવાનું જેને વધુ રુચિકર, એવો તું લાગે છે. ' અરણ્યે એકલો વાયુ, જીવન એ ભાવિ છે મ્હારું ' કહી નિરુદ્દેશ જ્યાં ત્યાં ભટક્યા કરવા સિવાય તને કશું તાત્કાલિક નિર્ણાયક કામ સૂઝતું નથી.

આટલું બરાબર. પણ હેમ્લેટ જેવી ચિન્તનપરાયણતાને પરિણામે અકર્મણ્યતા તથા ઉદાસીન નિષ્ક્રિયતા તારામાં ખૂબ આવી પડી છે એવું તાત્પર્ય કે ધ્વનિ 'કરણઘેલા'ના કર્તાના 'રખડુ ફિલસૂફ' એ પદમાં ગર્ભિત હોય તો એ બરાબર નથી. અણીની પળે કોઈ પણ નાજુક કે ગંભીર પ્રસંગ તારી મદદની અપેક્ષા કરતો તને લાગ્યો ત્યારે પરિણામનો વિચાર કર્યા વિના તું કૂદી પડયો છે એટલું તો મારે કહેવું પડશે. ખલકનંદાની શિખવણીથી અલક-કિશોરી પર આક્રમણ કરનાર જમાલ પર તેં એકલાએ તૂટી પડી છરાનો ઘા ઝીલી લીધો એ, તથા પ્રાણહાનિના જોખમે ધનકોર શેઠાણીને બચાવવા અનેક સશસ્ત્ર બહારવટિયાઓ જોડે એકલે હાથે તું ઝૂઝયો એ પ્રસંગો કેમ ભુલાશે ? વળી બુદ્ધિધનની નોકરી તેં જે નિષ્ઠાથી તથા કાર્યદક્ષતાથી બજાવેલી તે પણ મને તો યાદ છે. ઉપરાંત, આખરે તારા મનોરાજ્યનું સ્વપ્નસ્થ દર્શન કરી સુંદરગિરિના પુણ્યશાન્ત વાતાવરણમાંથી અનેક પ્રેરણાઓ હૈયામાં સંઘરી, ભગવી કંથા છોડી તું સંસારમાં સમાવર્તન કરે છે ત્યાર પછી તરત જે એકનિષ્ઠાથી ને ઉત્સાહથી તું તારી કલ્યાણગ્રામની યોજ-નાનો અમલ કરવા મંડી જઈ સ્વદેશવાત્સલ્યને કર્તવ્યમાં યથાશક્તિ આચરી બતાવે છે તે પરથી મારી તો સ્પષ્ટ ખાતરી થઈ ગઈ છે કે તારામાં કાર્યશક્તિ કંઈ કમ નથી. ને એ સુપ્ત કાર્યશક્તિ સળવળીને બેઠી થાય તે માટે અનુકૂળ પીઠિકા જ તારું રમણભ્રમણ પૂરી પાડે છે. એ અનુભવનો સત્ત્વસાર તારા કાર્ય માટે તને તૈયાર કરે છે. ને બીજી રીતે વિચારીએ તો, ચિન્તનપરાયણતા કરતાં કાર્યશક્તિનું મહત્ત્વ વધુ આંકવાની શી જરૂર છે ? હેમ્લેટની નિષ્ક્રિય ચિન્તનપરાયણતા કરતાં ઓથે-લોની આવેશમય કાર્યશક્તિએ સરવાળે શો ફાયદો કર્યો ?

તોય, આ બધું કહ્યા પછી, એ તો દેખીતું જ છે કે અમારા અત્યારના જમાનાને તું પૂરો સમજવાનો નહિ. શરદબાબુના દેવદાસની માફક તુંયે નિષ્ક્રિય લાગણીઓ જ લડાવ્યા કરે અને 'દીધાં છોડી પિતા-માતા' કે 'દુઃખી હું તેથી કોને શું' ઇ૦ ગાયાં કરી દિલનું દર્દ વ્યક્ત કર્યાં કરે ને તેનો ઉકેલ ઝટપટ લાવવા પ્રયત્ન સુદ્ધાં ન કરી જીવન ઘસડયાં કરે એ તે કંઈ અત્યારના અધીરા જુવાનિયાઓને ઠીક લાગે? તારે જ બદલે અમારો અત્યારનો વીસમી સદીનો કોઈ જુવાન હોય તો તેણે શું કર્યું હોય, ખબર છે? એ તો તારી સ્થિતિમાં બાપને બેચાર સંભળાવી, પોતાનો ભાગ હકથી માગી છૂટો થઈ નોખું ઘર રાખી કુમુદને પરણી એ......ને લહેર કરતો હોય! એ કાંઈ હૈયાઉકાળો તારી માફક કરે નહિ. અને પેલી બીચારી મુગ્ધાને આમ હાથે કરીને દુઃખ-ચિતામાં હોમે નહિ. વળી જો એણે તારો જ માર્ગ લીધો હોમ તો પણ સૌમનસ્ય ગુફામાંના એકાંતવાસ ને હૃદયગોષ્ઠિ પછી સૂક્ષ્મપ્રીતિના અદ્વૈતની ભૂમિકાએ પહોંચ્યાં તો તો કુમુદને તુરત જ મુહૂર્ત જોયા વિના પરણી નાખે અને પછી પોતાને ફાવતે માર્ગે દેશસેવા કરવા મંડી જાય. બાકી તારી જેમ એ ધર્મ ને સમાજની બીકથી ડરી જાય નહિ. મને બસ તારું એ એક જ પગલું ખૂબ ખીજવે છે. કુમુદનો પ્રથમ અવિચારી ત્યાગ કર્યો તેનાથી પણ આટલો રોષ મને નહોતો ચડ્યો. અરે ભૂંડા, કાંઠે આવીને વહાણ ડુબાવ્યું? તારી નામે તેવી ગુણે ગુણિયલ એવી સાસુની માફક તારુંયે વર્તન છેવટે અસંગત થઈ જાય છે. સમાજ, ધર્મ, પ્રતિષ્ઠા આદિના હાઉથી ડરતા વડીલો જેમ કહે તેમ કેટલાક જુવાન છોકરાઓને પરણવું પડે છે તેવી જ રીતે તારી પોતાની ઇચ્છાને વેગળી મૂકી તારા વડીલ ગોવર્ધન-રામની ઇચ્છા મુજબ ચુપચાપ તું કુમુદને નહિ પણ એની બહેન કુસુમને પરણી બેઠો! નથી લાગતું કે આમ જ કરવું હતું તો પછી ચંદ્રાવલી મૈયા જોડે આટલી માથાઝીક તારે કરવાની ને કુમુદ સાથે સૂક્ષ્મપ્રીતિનું અદ્વૈત સાધવાની ને એનો સહચાર શોધવાની વાતોમાં નાહક વખત ગુમાવવાની શી જરૂર હતી? સુંદરગિરિનાં સાધુસાધ્વીઓની પ્રેમાળ પરોપ-

કાર લેખેની મહેનત બધી છૂટી પડી એવું મને લાગી આવે છે.અરે સ્વપ્નદ્રષ્ટા, કુમુદને મૈયા કહી તેના ચરણમાં માથું નમાવી માફી માગવાથી 'બધું પતી ગયું' માની લીધું ? અલબત્ત તું ને તારા સર્જક વકીલો હોવાથી બચાવ બરાબર રજૂ કર્યો છે ને ચંદ્રકાન્ત તથા કુમુદ એ બંને પર જ અંતિમ નિર્ણય ઢોળી આખરે તો પોતાનું ધાર્યું કર્યું છે. સીતાના સમી કારુણ્યમૂર્તિ એ ઉદારહૃદયા સાધ્વી કુમુદની ઉદારતાનો તેં લાભ લીધો, પણ આખરે તો એય માનવી ઉર ને ? એ કંઈ લોઢાનું કે પથ્થરનું ઘડેલું તો નહોતું. એ કેટલું છુંદાયું હશે; અકાળે એનાં આશાઅભિલાષો કેટલાં કચરાઈ ગયાં હશે એનો કંઈ વિચાર ? પછી તો જાણે કુમુદ ભસ્મમનુષ્ય તરીકે જ જીવન ગાળતી હોય એ સિવાય બીજો ખ્યાલ તેના વિષે વિચાર કરતાં મગજમાં આવી શકતો નથી.

કુમુદ નહિ તો એની બહેન જોડે તેં પરણી નાખ્યું એ તો ઠીક, પણ એમ કરીને તેં દાખલો ખોટો બેસાડ્યો. અમારા કનૈયાલાલ મુનશીનો જગતકુમાર પણ તારે ચીલે ચાલી તનમનને બદલે રમાને છેવટે પરણી સમાધાન મેળવે છે—જોકે મુનશી તો રહ્યા ડાહ્યું માણસ, એટલે એણે તનમનને કુમુદ માફક જિવાડવામાં સાર ન જોયો. મને તો એમ જ થતું હતું કે કુમુદમાં લીન એવું તારું હૃદય કુસુમમાં કેમ કોળશે ? પણ આખરે તો માનવ સમાધાનશીલ પ્રાણી છે—વિધિપ્રાપ્ત પરિસ્થિતિને અનુકૂળ બની જતાં તેને આવડે છે એવો કાંઈક તારોય એ વેળા ખ્યાલ હશે. ખરી વાત એ કે તને લાગી બીક સમાજની ને ધર્મની. તને ભય લાગ્યો કે સમાજ તારી ને કુમુદની દંપતી તરીકેના સહચારથી થતી સેવાને સ્વીકારશે નહિ તેમ જ સેવાની ફૂલની માળાને સર્પની માફક ઉવેખી ફેંકી દેશે. પણ ભલા માણસ, નવો ચીલો કોઈકે તો પાડવો જ જોઈએ ને ? એવો ચીલો પાડનાર સાથે સમાજ પ્રથમ દુશ્મનાવટ બેડે પણ, આખરે એની સેવાની કદર એ નહિ તો એની પછીની પેઢી તો જરૂર બૂઝે જ. આગળ ચાલી નવો ઝંડો ઉપાડનાર ઝંડાધારીને સહેવાં પડતાં અનેક વીતકો ખમવાની ભીષણ તૈયારી કરીને એવો અગ્રણી જ તું બન્યો

હોત તો? પણ વાત એમ છે કે તું ભલે અર્વાચીન કેળવણી પામેલો માણસ રહ્યો, પણ સ્વભાવમાં પ્રાચીન આર્યસંસ્કૃતિ પ્રત્યે આદરવાળો, એટલે નવા જુવાનિયાઓ પેઠે ઉચ્છૃંખલ નહિ પણ માબાપની આજ્ઞાને માન આપવાવાળો રહ્યો. એટલે તેં તારા માનસપિતાની ઇચ્છાને માથે ચઢાવી લીધી. ગોવર્ધનરામે પોતાની સગી આંખે એવા ઝંડાધારી નર્મદને છાક્કડ ખાતો ને ફેરવી તોળતો તથા 'ધૂમ જાઓ' કરતો દીઠેલો, તેમ જ પોતે પણ હતા મૂળ સો ગળણે ગાળીને પાણી પીએ એવા તટસ્થ નિરીક્ષક, આચારમાં મધ્યમમાર્ગી, વ્યક્તિ કરતાં સમાજવ્યવસ્થાને અને ધર્મને વધુ મહત્વ આપનારા (સમાજ કરતાં વ્યક્તિને અદકી કરી આપવાનું તો અમારા મુનશીને માટે સર્જાયું હતું), અને તેથી સમાજહિતને ખાતર તારી ને કુમુદ પાસેથી તમારાં વ્યક્તિગત સુખનો ભોગ માગી લેનારા, એટલે તારું પગલું સ્વાભાવિક છે. બાપ તેવા બેટા, એમાં તને દોષ દેવો નકામો છે. તું જે જમાનાનું ફરજંદ તે જમાનોય પાછો એવો જ ને?

તેમ છતાં જેવો છે તેવો તું વર્ષો સુધી ગુજરાતના અમ શિક્ષિત જુવાનોનો સ્વપ્નવીર બન્યો છે. તારું ઊંડું ને સર્વદેશી જ્ઞાન, ઉત્કૃષ્ટ ચારિત્ર્ય, વિનયમધુર વાણી, ભાવનાશીલતા, સંસ્કારિતા અને સમજગંભીર ચિન્તન એ બધાંય તારાં આકર્ષક ગુણલક્ષણો છે. મને તું ગમી ગયો છે તે તો તારા અખંડપ્રજ્વલિત પ્રેમહુતાશ તથા તેના પરિણામરૂપ અનેક મનોમંથનોને લીધે તથા તારી અડગ વૈરાગ્યવૃત્તિને તથા સ્વદેશવાત્સલ્યને લીધે જ. "રાગ અને ત્યાગની વચ્ચે હૈયું એ ઝૂલતું હતું" એ કલાપીના ભરતને જેટલું લાગુ પડે છે તેટલું તને પણ લાગુ પડે. તારા મનોરાજ્યમાં અનેકવાર તને કુમુદ સાંભરી આવે છે, તારા વૈરાગ્યશોભન વેશમાં તને વિષ્ણુદાસ આકર્ષે છે તો કુમુદનું આકર્ષણ ઓછું નથી. પ્રીતિ ને વૈરાગ્ય એ બંને પ્રવાહો એકસાથે તારી મનોભૂમિમાં વહે છે અને એકબીજાને દખલ કરવાને બદલે એકમેકને ઓપાવે છે અને પુષ્ટ કરે છે. તારા મિત્રો કવિપુત્રો ઈન્દુકુમાર તથા જયન્ત પણ આ બાબતમાં તારા જ જેવા જોગન્દર બાળકો

લાગે છે. એઓ પણ પ્રેમ તથા જોગની ધૂણી ધખાવીને બેઠેલા તારા જેવા આત્માના અમીરો છે, પણ કોણ જાણે કેમ અમને એમની જોડે આકાશમાં ઊડવા કે બ્રહ્માંડપર્યટન કરવા કરતાં તારી દોસ્તી બાંધવી સહેલી લાગે છે. તું અમારા જ વિચારો ને અભિલાષો ને મંથનો વ્યક્ત કરતો હોય એમ જણાઈ અમારામાંનો જ એક લાગે છે. અમારીથી આગલી પેઢીને તે વખતના યુનિવર્સિટીના અનેક સુશિક્ષિત ગ્રેજ્યુએટોનો પ્રતિનિધિ તું લાગેલો, તેમ.

પણ હવે બસ કરું. સ્વદેશસેવાને અર્થે જીવનની પળેપળ ખર્ચી નાખવાના આશયથી પ્રેરાયલી કલ્યાણગ્રામની પ્રવૃત્તિમાં વ્યાપૃત એવો તારો સમય હું બહુ લેવા માગતો નથી. હવે એક વાર મારે કલ્યાણગ્રામ જોવા આવવું છે. એ કેવુંક ચાલે છે એ જોવા મન ઉત્સુક છે. સૌ. કુસુમ-બાળી મજામાં હશે. એ નિરંકુશવિહારિણી પંખિણી લગ્નપિંજરમાં પુરાઈ Tame બની ગઈ છે કે હજુય **મીરાં** થવાના ઉછાળા માર્યા કરે છે એ જાણવાની ઇચ્છા રહે છે. પણ છેલ્લા આપણે છૂટા પડ્યા તે સમયના આરાત્રિકના પ્રસંગ પરથી જણાય છે કે તેમને હવે બધું ફાવી ગયું હશે.

દોસ્ત ચંદ્રકાન્તના શા સમાચાર? હાલ એ ક્યાં છે ને શી પ્રવૃત્તિ કરી રહેલ છે તે જણાવજે. હું માનું છું કે હવે તો એ તથા ગંગાભાભી એમના સંયુક્ત કુટુંબના પથારામાંથી છૂટી તારા કલ્યાણગ્રામ ખાતે સુખચેનથી રહેતાં હશે.

વારુ, ફરી મળીએ ત્યાં સુધી,

અવિનાશના આલબેલ.



ગુણસુંદરીને

ગુણમૂર્તિ ગુણિયલ,

જ્યારે જ્યારે આર્ય સ્ત્રીત્વનો મને વિચાર આવે છે, અને જ્યારે જ્યારે ગરવી ગુજરાતણનાં ગુણગાન કવિઓ પાસેથી ગવાતાં સાંભળું છું ત્યારે ત્યારે મને તું સાંભરી આવે છે, અને સ્મરણપ્રદેશમાં

તે વેળા ઊગી નીકળતી તારી सितांशुका मंगलमात्रभूषणा એવી મનો-મૂર્તિને वंदे मातरम् કહી વંદવાનું જ મન થઈ જાય છે. સ્ત્રીત્વનાં દર્શન પુરુષો ભિન્ન ભિન્ન સ્વરૂપે કરવા ચહાય છે. કુસુમ, પ્રસન્ન, મંજરી જેવી કેટલીક સ્ત્રીઓને કાયમ મસ્ત, ચંચળ, ઉલ્લાસભરી યુવતીઓ તરીકે જ જોવી ગમે; કુમુદ જેવી કેટલીકને સ્વભાવસરલા, સહેજ ગંભીર મુગ્ધા તરીકે જોવાનું દિલ થાય; કેટલીકનું તો 'ઢાંકે પુનઃ પુનઃ પાલવ ઉરદેશ' એવું ચિત્ર જ ચિત્તને ગોઠી જાય; અને કેટલીક સ્ત્રીઓ એવી હોય જેમને જોતાંવેંત તેમના વત્સલ ખોળામાં શિશુભાવે લોટવાનું મન થઈ જાય અને બીજે ભવે તેને જ પેટે અવતરવાનો નિર્ણય કરી નંખાય. તને સંભારતાં મને આ છેલ્લી વૃત્તિ થઈ આવે છે. વાત્સલ્યમૂર્તિ માતા સિવાય તારું બીજું એકે સ્વરૂપ મારાથી કલ્પાતું નથી. વિદ્યાચતુર જેવા રસિક સ્વામીની સંસ્કારી પ્રેયસી, કુશળ ઘરરખુ ગૃહિણી, કુટુંબવત્સલ ઉદારચરિત આર્યા તું આર્યસ્ત્રીત્વના અપૂર્વ વિજયસ્તંભ સરીખડી સદાય અમારાં વંદન ને અર્ઘ્યની અધિકારિણી છે.

તારું નામ મને ખૂબ ગમી ગયું છે. એવું યથાગુણ અને મધુરું નામ-કરણ કરવા બદલ મને ગોવર્ધનરામને ધન્યવાદ આપવાનું મન થઈ જાય છે. ગોવર્ધનરામની દુનિયા એક રીતે બહુ મજાની છે. દરેક પાત્રનું નામ તેનું માનસ, સ્વભાવ, ચારિત્ર્ય બધું સ્પષ્ટ કહી આપે છે. અમારી દુનિ-યામાં તો નામોની અટપટી ગૂંચવણને ભેદીએ તોપણ પ્રત્યક્ષ અનુભવ વિના કોઈના ખરા ગુણદોષની ગમ જ ન પડે એવી વિપરીત સ્થિતિ પ્રવર્તે છે. વધુ ઊંડું જોઈ શકનારા સૌંદર્યમીમાંસકો ને ફિલસૂફો કહે છે કે ખરું સૌંદર્ય તો આત્માનું હોય, માત્ર દેહનું નહિ. તારી વિમલ આત્મ-સમૃદ્ધિ એટલી સુંદર છે કે તારી નમણી ગોરી દેહદષ્ટિના લાલિત્યને એ શતગુણ દીપાવે છે. ખરેખર, તું ગુણસુંદરી છે એટલું જ નહિ, ગુણસાગર પણ છે. તારો એ વિપુલ ગુણભંડાર અમને તો જોવા મળ્યો તારા ગૃહિણીધર્મમાંથી, અને એ જોઈને મને તો એમ જ થયું કે તારા ગુણ-ભંડારમાં જે અનેક સ્ફટિકનિર્મળ તેજસ્વી રત્નો ભર્યાં છે તેની ચમક

ને પ્રકાશ અનુભવનાર તારા પતિનાં કુટુંબીજનો ખરેખર બડભાગી બની ગયાં છે.

પહેલવહેલી પતિગૃહે આવી ત્યારે તારા જમાનાની સૌ ગુજરાતી છોકરીઓની માફક તું અનભિજ્ઞ, ગભરુ, મુગ્ધા જ હતી, પણ તારામાં ભવિષ્યમાં વિકસનાર સર્વ ગુણો બીજદશામાં સૂતેલા જ પડ્યા હતા. એના પર વારિસિંચન વિદ્યાચતુર તરફથી થતાં એ વિકસ્યા અને ફાલ્યા-ફૂલ્યા. સંસ્કારી વિદ્યારસિક પતિના કેટલાક રસોદ્ગારો તું સમજી નહિ શકતી ત્યારે તેને થતો આઘાત તું પામી ગઈ અને ત્યારથી તેં એને ગુરુ કર્યો. આતુર જિજ્ઞાસા, ઉત્સાહ ને સ્વાયત્ત મેધાને બળે બધી પતિદત્ત વિદ્યા ને સંસ્કારસામગ્રીને તેં ઝીલી અને આત્મસાત્ કરી લીધી. થોડા જ સમયમાં એનો ઉપયોગ કરવાનો સમય પણ આવી પહોંચ્યો, પણ તે પતિ માટે નહિ પણ કુટુંબીજનો માટે. એ જ્ઞાન ને સંસ્કાર તેં કેવાક ઝીલ્યા છે તેની આકરી કસોટી પણ તારા સર્જક તરત જ લે છે. તારા ઘરમાં તારી બે નણંદો, વિધવા જેઠાણી, સધવા જેઠાણી ને તેનો પતિ તથા સાસુ–સસરા પોતપોતાના પરિવાર સહિત, જાણે એ બધાંએ ભેગાં મળી તને હેરાન કરવાનું વ્યવસ્થિત કાવતરું જ રચ્યું હોય તેમ, થોડા જ સમયમાં આવી શંભુમેળો રચે છે. એ સંજોગોમાં આજની નવવધૂને કટાણું મ્હોં કરતી ને ન ચાલ્યે બબડતી બબડતી કામ કરતી હું કલ્પું છું ને જોઉં છું. પણ તારા ઉચ્ચ આત્મગુણો ને પતિદત્ત વિદ્યા તારી કુમકે આવે છે. શી તારી સ્થિતપ્રજ્ઞા શી ધીરજ! શું સ્નિગ્ધ તારું કુટુંબવાત્સલ્ય! શી તારી ઉદ્યોગપરાયણતા! શી ઉદારતા! ભિન્ન ભિન્ન રુચિવૃત્તિઓવાળા એ માનવીઓનાં મિજાજ, સ્વભાવ, ટેવો, કુટેવો આદિ સહન કરતી, પ્રફુલ્લ ચિત્તે અને હસતે મોંએ એમની સરભરા તું આનંદથી કરી રહે છે, અને સર્વને સંતોષ આપવા ભગીરથ પ્રયાસ કરે છે. હસમુખાં રહેવાના સમ જેણે ખાધા છે એવી કામચોર દુઃખબા, કજિયાખોર ચંડિકા, ક્રોધી મિજાજી સસરો, દેવપૂજામાં જ રોકાઈ રહેતાં છતાં ક્યારેક સાસુપણાના હક્ક ભોગવતાં રહેતાં ધર્મલક્ષ્મી, આળસુ કામી જેઠ, ઉચ્છૃંખલ

નફ્ફટ મનોહરી, અને આવાં બીજાંને બધી રીતે રીઝવવાનું કામ તો આકાશમાંથી ઊતરી આવી ખુદ બ્રહ્મા પણ ન કરી શકે, તે તું ધર્મ માની કુશળતાથી બજાવે છે. સરસ્વતીચંદ્રે અને કુમુદે પેલા મહા-સ્વપ્નમાં તને એક વેદી પર સતીની પેઠે બળતી, ને પોતાનાં બળતાં શરીરમાંથી નીકળતી ઊકળતી અમૃતધારાઓ તારા શરીરને અમૃતલાલસાથી ચારે પાસથી ચોંટેલા કૃમિગણનાં મુખમાં જાય એવો પ્રયત્ન કરતી જોઈ, એ તારા કુટુંબયજ્ઞનું સાચું સજીવ ભાષ્યાત્મક ચિત્ર નથી? આ યજ્ઞમાં તારી આત્મસમૃદ્ધિ કેટલી બધી ખીલી નીકળે છે? પતિની સગવડ સાચવવામાં તારો પતિપ્રેમ: ગૃહકાર્યની વહેંચણી કરવામાં અને વ્યવસ્થા જાળવવામાં તારી કાર્યપરાયણતા: સૌનું મન સાચવવામાં ને તેમને અનુકૂળ થવામાં વ્યવહારદક્ષતા: સૌ પોતપોતાના સ્વાર્થમાં રમે ત્યારે તારી વૈયક્તિક સુખસગવડો પ્રત્યે ઉદાસીન રહેવામાં તારી નિઃસ્વાર્થતા, ઉદારતા ને ત્યાગ: સૌની સેવા કરવા છતાં જશને બદલે જૂતિયાં મળે અને અનેકોનાં મહેણાંટોણાં સાંભળવાં પડે તે સહન કરવામાં તારી સહનશીલતા, ક્ષમા ને ધીરજ: વાતવાતમાં સ્વભાવ ને વર્તનની ક્ષુદ્રતા છતી કરનાર માણસોની વચ્ચે કાદવમાંના કમળની માફક પોતાના ઉમદા ચારિત્ર્યની છાપ ને વર્ચસ્વ પાડવામાં તારું ગૌરવ ને વ્યક્તિત્વ: આમાંથી શાની પ્રશંસા કરવી ને શાની નહિ?

મને તો બે જ વાનાં તારા સ્વભાવમાંથી ખૂબ આકર્ષે છે—એક તારી ઉદારતા ને બીજી તારી સહનશીલતા. પોતાની દીકરીને પરણાવવા દુઃખમાં પોતાનું પલ્લું છોડવા તૈયાર નથી ત્યારે તું સ્વેચ્છાએ રાજીખુશીથી પોતાનો મંગલધર્મ માની તારું પલ્લું ગીરો મૂકીને તેનાં લગ્ન કરાવવા તૈયાર થઈ જાય છે, ને તે પણ એનાં ડિંડિમ વગાડીને નહિ, માત્ર એક વિદ્યાચતુરને જ તે વાત તેં કરેલી. વળી પોતાને મારેની અનેક ચીજો નણંદો, જેઠાણી, જેઠાણીની પુત્રવધૂ, સાસુ આદિને વાપરવા આપી દેવાની તારી ઉદારતા કંઈ ઠેર ઠેર સ્ત્રીઓમાં જોવામાં આવતી નથી ગાનચતુરને નોકરીએ વળગાડવામાં ને તેને ઠેકાણે લાવવામાં પણ

તારો હિસ્સો નાનોસૂનો નથી. તારી સહનશીલતા ખાતર તો ક્ષમયા ધરિત્રી એમ જ કહેવાનું મન થઈ જાય છે. પણ પાપનો ભાર અસહ્ય થઈ પડયે ધરિત્રીમૈયા પણ અકળાઈ ઊઠી, કકળાટ કરતાં બ્રહ્મા કે ક્ષીરસાગરવાળા વિષ્ણુ પાસે ફરિયાદ કરવા જાય છે, એવું પુરાણો કહે છે. પણ તું તો બધુંય જાતે જ સહી લઈ તેના પર અકળ પડદો ઢાંકી દે છે. વિદ્યાચતુરને મોંએ એક પણ શબ્દ તેં કદી ફરિયાદનો ઉચ્ચાર્યો મેં જાણ્યો નથી. એ બાબતમાં તો પૃથ્વી કરતાંય તારું સહન–તપન આગળ વધી જાય છે. પણ એથીયે વધુ આકર્ષક તો છે તારા ચારિત્રની વિશુદ્ધિ. મનોહરી જેવી છકેલી મસ્ત યુવતીને તું તારા નિર્મળ સ્પર્શથી જે રીતે શુદ્ધ ને સ્વસ્થ બનાવે છે તે તો કોઈ વિરલ છાપ અમારા પર પાડે છે. પારસમણિ લોહને સ્પર્શી તેને કાંચન બનાવે તેમ તું એકલી મનોહરીને જ નહિ, ગાનચતુરને પણ સુધારી લે છે. પછી નવાઈ ખરી કે તારો પતિ તને વહાલમાં 'ગુણિયલ' કેમ કહે છે?

ગુણિયલ, તું તો આમ આકરી કસોટીમાંથી ઉજ્જવળ રીતે પસાર થાય છે અને સંયુક્ત ગૃહવ્યવસ્થાને તારી જ્યોતિથી અજવાળી જાય છે. પણ મને અને મારા જેવા અનેકોને એવી ચીડ ચડે છે એવી કુટુંબવ્યવસ્થા પર, કે અમારા હાથમાં સત્તા હોય તો કલમના એક ઘસરકાથી આખા દેશમાંથી એ નાબૂદ કરી નાખીએ. અલબત્ત તું તો એ ભઠ્ઠીમાં જેમ જેમ વધુ તપાય છે તેમ તેમ વધુ શુદ્ધ બને છે, પણ તારા જેવી અનેક ગુણસુંદરીઓને અકાળે પરાણે ત્યાગમૂર્તિઓ બનાવી તેમના જીવનનો અધો રસકસ ઊગતી જુવાનીમાં જ હરી લેનાર આવી સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથા સામે તારું સહન તપન જોનાર તો જેહાદ જ પોકારશે. તારી અપ્રતિમ શક્તિ, વાત્સલ્ય, વ્યવહારદક્ષતા, ઉદારતા ઈત્યાદિ આવડા નાના બંધિયાર ને સાંકડા ક્ષેત્રમાં તથા સ્વાર્થી કુટુંબીઓએ ઉપજાવેલા ગૃહકલહના શમનમાં જ નકામાં વેડફાઈ ગયાં તેના કરતાં એ સલામત રહ્યાં હોત તો તને અને તને જીવનસહચરી તરીકે મેળવવા ભાગ્યશાળી બનનારા તારા પતિને કેટલો અલભ્ય જીવનાનંદ એ

અર્પંત ? પણ તારા બ્રહ્મદેવ તો બહુ શાણા ને ઠરેલ વિચારક હોવાથી અમ જુવાનિયા જેવા આવેશપ્રધાન એ ન બની શકે એ સ્વાભાવિક છે. તેમાં વળી તેમણે તો આપણી સંસ્કૃતિમાં જામેલા રાફડાઓ બતાવવા અને પાછા તે રાફડાઓમાં પણ કેટલાંક રત્નો પાકે છે તે બતાવવા ધારેલું ને ? એટલે એમનો હેતુ તો એવો કે 'જુઓ ભાઈ, આ બધાય રાફડા તમારે ખોદી કાઢી સાફ કરવાના છે. પણ જરા સમાલજો, એ રાફડાઓ છેક નિર્માલ્ય નથી, તેમાંથી કેટલોક જ્યોતિપ્રકાશ નીકળે છે એ તરફ બેધ્યાન ન બનજો.' એનો અર્થ એ થયો કે સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથા એ અત્યારના પલટાયેલા સંજોગોમાં સ્પષ્ટ રીતે ગતપ્રાણ રૂઢિ છે એટલું જ નહિ, પણ પતિપત્નીના વિકાસમાં અને પ્રણયસહચારમાં અનેકધા બાધક પણ છે, તોપણ જો આવા કુટુંબમાં એકાદ ગુણસુંદરી હોય તો તો એ બધાનું એ સારું વાળી દે. ખરેખર ઓ કુલયોગિની, તું ન હોય તો આવી વ્યવસ્થા હલાહલ ઝેર છે, અને તું હોય તો એનું ઝેર પણ અમૃતમાં પલટાઈ જાય. તારા વિનાનું સંયુક્ત કુટુંબ એટલે સેતાનજાણી આફત. અગરબત્તી માફક તું એક કુટુંબયજ્ઞની વેદી પર હોમાઈ જાતે બળતી ગઈ પણ સર્વને સુગંધ આપતી ગઈ. રાણાએ મોકલેલ ઝેરને હરિચરણામૃત કરીને પી જનાર મીરાંની કે વિશ્વદાહક હલાહલનો ઘૂંટડો કરી જનાર ભગવાન નીલકંઠની બાળકી જ તને કહેવી પડે એમ છે. સરસ્વતીચંદ્ર પોતાનું મનોરાજ્ય કુમુદને કહેતી વેળા કહે છે કે 'હું તેમનાં (વિદ્વાનોનાં) ઘરોમાં ગુણસુંદરીઓ, કુમુદસુંદરીઓ ફરતી જોવા ઇચ્છું છું...' એ યાદીમાં પણ પહેલું નામ તારું જ છે એ કંઈ અકસ્માત નથી પણ સહેતુક છે એમાં મને શંકા નથી. રાફડામાં પણ સરસ્વતીચંદ્ર તથા કુમુદ સ્વપ્નમાં તારી તેજોમૂર્તિ નિહાળે છે. સરસ્વતીચંદ્ર–પુરાણના દ્વિતીય-કાંડ આખાને તું તારી જ દિવ્ય પ્રભાથી ભરી દે છે. પેલા અંગ્રેજ વિવેચકે શેક્સપિયર માટે કહેલું ને કે તેનાં શોકપર્યવસાયી નાટકોમાં નાયિકાઓ છે, નાયકો નથી; તેમ સરસ્વતીચંદ્રપુરાણના દ્વિતીયકાંડમાં તું જ સર્વસ્વ છે, અધ્યસ્થાને બિરાજે છે અને વિદ્યાચતુર પણ તારી પ્રભા આગળ

આંખો પડી જાય છે. અમારા કવિવરના ॐ नमः कुलयोगिनी—એ શબ્દોમાં જ તને અર્ધ્ય આપી શકાય.

અયિ સંસારશોભન તપસ્વિની. કોણ જાણે કેમ અમારા હિંદના લેખકોને સ્ત્રીઓ પાસે તપસ્યા કરાવવાનું બહુ પસંદ પડી ગયું લાગે છે. સીતા, શકુન્તલા, ઉમા, દમયંતી, દ્રૌપદી આદિ પુરાણકાલીન સ્ત્રીવિશેષોની એવી જ જીવનકથા આલેખાઈ છે. ગોવર્ધનરામે પણ તને તથા તારી મોટી પુત્રીને તપસ્વિની બનાવી છે તે આવા જ કોઈ હેતુથી હશે? સૌન્દર્ય ને રસ જોડે તપસ્યાનો મેળ કેમ ખાય? પણ નહિ, આર્ય સંસ્કૃતિનું જ એ વિશિષ્ટ તત્ત્વ છે. 'પ્રભુએ બાંધી પાળ રસસાગરની પુણ્યથી.' રસ સાથે પુણ્ય, સૌંદર્ય સાથે ત્યાગ ને તપ મેળવી આર્યસંસ્કૃતિએ અજબ સંમિશ્રણ કર્યું છે. પૂર્વની સંસ્કૃતિ, કવિવર ટાગોર કહે છે તેમ, ત્યાગપ્રધાન છે, અને કોઈ પણ પ્રજા કે રાષ્ટ્રની સંસ્કારિતાનું માપ તેની સ્ત્રીઓ પરથી નીકળે. એ જોતાં આર્ય સ્ત્રીત્વમાં આત્માનું સૌંદર્ય ને ત્યાગવૃત્તિના તત્ત્વને પ્રધાન સ્થાન આપવામાં આવ્યાનું રહસ્ય સમજાઈ જાય છે. પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ ભોગપ્રધાન વધુ, એટલે ત્યાંનો સ્ત્રીત્વનો આદર્શ ભારતીય આદર્શને જરા પણ સમજી ન શકે એવો સંભવ છે. ત્યાં વૈયક્તિક સુખને ખાતર બધી પ્રવૃત્તિ હોય, આત્મસમર્પણની ભાવનાનો, સામાન્ય રીતે અભાવ હોય, પતિપત્ની વચ્ચે છાશવારે અંટસ પડતાં લગ્નવિચ્છેદ થતા હોય, અને વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય ખાતર, પોતાના રૂંધાતા વિકાસના આગળા ઉઘાડી નાખવા માટે, પેલા ઈબ્સેનની નોરાની માફક પતિ ને છોકરા ને ઘરબાર બધું ફગાવી દઈ ચાલી નીકળવાની વૃત્તિને શાબાશી મળતી હોય. ભારતમાં એવું નથી. ગુણસુંદરી, તમને નોરા થતાં હું સ્વપ્નમા પણ કલ્પી શકતો નથી. નોરા પોતાનો વિકાસ સાધવા પતિના ઘરબારનો ત્યાગ કરે છે, તમે તમારા પતિનાં કુટુંબીજનોનાં સુખસગવડ ખાતર તમારા પોતીકા વિકાસ ને સુખ ને સ્વાતંત્ર્યનો લ્હાવો જતો કરો છો. આત્મવિલોપનમાં વીરતા ને ઉદાત્તતા ઓછી નથી હોતી. ગુણસુંદરી, તમે આર્ય સ્ત્રીત્વના ઉજળા આદર્શની મૂર્તિ છો : અત્યારે દેહસૌંદર્યની

કૃત્રિમતા, વંધ્ય વાચાળતા, કુટુંબવાત્સલ્યનો અભાવ, ત્યાગ કરતાં પોતાના હક ને ભોગ ન જવા દેવાની વૃત્તિ ઇત્યાદિ લક્ષણો પાશ્ચાત્ય સંસ્કારોના સંસર્ગને બળે પગપેસારો કરતા જાય છે એ વખતે આજની સ્ત્રીઓને માટે તમે જ પુણ્યમંગલ પથદર્શિકા છો.

પછી તો કુટુંબજાળમાંથી મુક્ત થયા બાદ સૌમ્ય, શાંત, સાત્ત્વિક એવું તારું જીવન એકધારું વહે જાય છે. કુટુંબકાર્યની જંજાળમાં કુમુદના તરફ જરા ધ્યાન નહિ આપી શકાયેલું તેનો ખંગ તું વાળી દે છે, કુસુમના વિકાસને અનુકૂળ ભૂમિકા તૈયાર કરીને. પણ તરત જ તને બીજી ચિન્તા ચોરે છે તે તારી 'પુત્ર સમોવડી' એ નાની પુત્રીને માટે યોગ્ય પતિ શોધવાની. એ ચિંતા જોડે ગરીબડી કુમુદની સ્થિતિથી તને ઊપજતું દુઃખ મળી તારા ગૌર વદન પર ગ્લાનિ ને હૃદયમાં અકથ્ય વિષાદ ઉપજાવે છે. તારી એ ખિન્ન મૂર્તિ મનેય ઘણીવાર સખેદ કરી ગઈ છે.

તે ત્યાર પછી ઘણો વખત વીતી જાય છે અને તને ઠીક ઠીક સમય પછી જ્યારે જોઉં છું ત્યારે, માફ કરજે ગુણિયલ, પણ મને તું પહેલાંની ગુણિયલ ન લાગી. મનોહરીને સુધારનાર તું કુમુદના દૂષણની આશંકાએ તેને મૂઈ વાંઝી તેનું મોં પણ જોવા નાકબૂલ થાય- એ તારા વર્તનમાં કઈ રીતે સંભવે એની જ મને ગમ ન પડી. તારું કુમુદ પ્રત્યેનું તે વેળાનું ઠંડું ક્રૂર વલણ 'अयि कठोर यशः किल ते प्रियं' એમ કહી તને ટોકવા અમને પ્રેરે એવું છે. ગાય જેવી ગરીબ દીકરી નહિ, પણ સમાજભય, પ્રતિષ્ઠાભય અને વર્ષોથી માનેલી નીતિનો ભય તને બિવડાવતો મને લાગ્યો. ખરું કહું તો મને તારા વિકાસને ન છાજે એવાં તારાં તે વેળાનાં વાણી ને વર્તન લાગ્યાં છે. વિદ્યાચતુરદીધી સંસ્કારસૌખ આટલે સુધી ઝીલી પછી આગળ એક કદમ ને તેય પતિની પાછળ પાછળ, તે કેમ નથી ભરી શકતી તું? કે પછી આખરે તુંય ગુજરાતી સ્ત્રી? એટલે અમુક હદથી આગળ જતાં ખચકાય, સમાજવ્યવસ્થામાં ક્રાન્તિ કરતાં બીએ એવુંય બતાવવું હતું? ગોવર્ધનરામે એક સ્થળે લખ્યું છે તેમ પચીસની ઉંમરે જે હિંદુ જુવાન વિચારોમાં ઉગ્ર સુધારક ને જહાલ

હોય છે તે જ પાંત્રીસની ઉંમરે નરમ મવાલ અને સંરક્ષક બની ગયો હોય છે. એ સિદ્ધાંતમાં તું અપવાદ બને એ તારા વિધાતાને ન રુચ્યું અને સ્ત્રીની સામાન્ય રીતે સંરક્ષક મનોવૃત્તિનું દર્શન તારામાં તે વેળા કરાવ્યું. છતાંય આવી તે આવી. બધી રીતે અસંમત છતાં, કુમુદને સરસ્વતીચંદ્ર જોડે પુનર્લગ્નથી સાંધવા ને તેમ કરતાં પ્રધાનપદું જાય તો જવા દેવા તૈયાર થયેલા તારા પતિને અનુસરવા તો તું બંધાય છે જ. પણ મને અફસોસ રહી ગયો એ વાતનો કે તું ત્યાં દલીલમાં તારી વિચક્ષણતા, સહિષ્ણુતા ઈત્યાદિ કેમ વીસરી જાય છે અને પતિના આ આગળપડતા વિચારને ઉમળકાભેર કેમ વધાવી નથી લેતી? પણ એમાં તારો વાંક નથી. તારા વિધાતા થોડાક સમાજભીરુ ને સંરક્ષણવૃત્તિના હતા એ બિના ભૂલી જઈએ તોપણ કલાકાર લેખે તેમણે પાત્રોનું ભાવનાત્મક સાથે જ વાસ્તવિક આલેખન પણ કરવું ધાર્યું હતું, તેથી તારું વર્તન એવું બની ગયું. આજના ભણેલા-ગણેલા જુવાનિયા પણ ચુપચાપ કેટલાંક રૂઢ મંતવ્યોને અને સમાજના આચારોને વશ નથી થઈ જતા? તું એનાથી આગળ જાય તો તો માત્ર ખ્યાલી આદર્શમૂર્તિ જ બની જાય ને?

પછી તો તારી શેષ અવસ્થા હું જોવા પામ્યો નથી, પણ કલ્પી શકું છું ખરો. કુમુદનું પુનર્લગ્ન સરસ્વતીચંદ્ર જોડે ન થયું, તેમ જ કુસુમને સરસ્વતીચંદ્રે સહધર્મચારિણી તરીકે સ્વીકારી એ બંને બિનાએ તારા હૃદય પરની મોટી શલ્યા જાણે ઊંચકી લઈ 'હા...શ'નો ઉદ્ગાર તારી પાસેથી કઢાવ્યો હશે જ એમાં શંકા નથી. કુસુમનો વધતો જતો શારીરિક-માનસિક વિકાસ જોઈ ન જાને मोकारं कमिह समुपस्थास्यति विधिः એ તારી ચિંતા ટળવાથી, અને કુમુદનું તો બગડ્યું તેમાં નિરુપાય, પણ કુસુમને તો સર્વથા સુયોગ્ય પતિ મળી ગયો એ ખ્યાલે, તને નિશ્ચિન્ત થતી કલ્પું છું. આ સાથે પતિને જુવાનીમાં તો કુટુંબધુરાના વહનમાં સુખ કે હૂંફ બહુ નહિ આપી શકેલી, એટલે હવે જીવનનો થાક અનુભવવા લાગેલા પતિની કાળજીભરી શુશ્રૂષા કરવામાં તારો સમય વ્યતીત થતો જોઉં છું. જેવો આદર્શ ગૃહિણીધર્મ ને ગૃહસ્થાશ્રમ તેં ગાળ્યો તેવો જ તમારો દુઃખિયારી ત્યાગમૂર્તિ કુમુદના ભસ્મજીવનની સ્મૃતિથી કોઈ કોઈ વાર

વાનપ્રસ્થાશ્રમ પણ હશે જ એમાં શંકા કોને હોય? અને છતાંય, છાને ખૂણે આંખોમાંથી આંસુની અમોલી સેર વહાવતી પણ તને કલ્પું છું. ખરું કહું તો તારું એ છેલ્લું કલ્પનાચિત્ર જ મને બહુ સાચું લાગે છે.

જ્યારે જ્યારે તારી મનોમૂર્તિ મારા સ્મરણપ્રદેશમાં ખડી થાય છે ત્યારે ત્યારે મને આંગ્લકવિ વર્ડ્ઝવર્થની પેલી

> A perfect woman nobly planned
> To warn, comfort and command;
> And yet a spirit, still and bright,
> With something of an angel's light.

એ પંક્તિઓ એકદમ યાદ આવે છે. પણ તારું ચરિત્ર જ એવું ઉદાત્ત થયું છે કે બધા આદર્શ તારામાં સમાઈ જતા લાગે છે. પેલો સંસ્કૃત શ્લોક કુલની ઉદ્ધારનારી ગૃહિણીના ગુણોની જે યાદી આપે છે, (कार्येषु मंत्री करणेषु दासी ઈ૦) તે પણ તને યથાસ્થિત લાગુ પડે છે. પંડિત માલવીયજીએ એક વેળા ગુજરાતણના સંસ્કારિતા અને ગૃહકાર્યદક્ષના એ બંને ગુણોને પ્રશંસ્યા હતા. તે બંને ગુણોનું મિલન તારામાં એવું મજાનું થયું છે કે ગુણગરવી ગુજરાતણની કોઈ આદર્શમૂર્તિ બતાવવાની હોય તો તને જ ચીંધવી પડે. એક અંગ્રેજ લેખકનું નારી મહિમારતવન—

'Woman stands for the maternal spirit, the representation of young Madonna, self-sacrificing and exquisitely benign.'—

પણ જાણે તને પૂરેપૂરું લાગુ પાડી દઈએ એમ થાય છે. તારી વધુ તે શી પ્રશંસા કરવી? તને તો અમારાં સૌનાં વંદન જ હોય :

जगद्वयां देवीमुपसमिव वन्दे भगवतीम् ।

અત્યારના સંક્ષોભના કાળમાં ન પૂરા પૌરસ્ત્ય, ન પૂરા પાશ્ચાત્ય, એવા કઢંગા સંકરમાં અત્યારનો નારીવર્ગ ઝડપાઈ જાય તે પહેલાં કદી કદી તારી પુણ્યજ્યોત અમારા દેશમાં પ્રસરાવી ચિરંજીવ રહેજે, ગુણિયલ. તું હઈશ તો જ ભારતીય સ્ત્રીત્વનો અને ગૃહસંસારનો જયવારો છે.



મણિલાલ દ્વિવેદીની કવિતા

આશરે બેતાળીસેક વર્ષના ટૂંકા આયુષ્યમાં પણ નાટક, નિબંધ, નવલકથા કવિતા, વિવેચન, ભાષાંતર, તત્ત્વજ્ઞાન, પત્રકારત્વ આદિ ક્ષેત્રોમાં સત્ત્વશાળી ફાળો આપી જનાર મણિલાલ દ્વિવેદી ગયા શતકના ઉત્તરાર્ધમાં આપણા સાહિત્યના આકાશમાં ઝળકી જનાર તેજસ્વી તારક હતા અને એવા તરીકે તે આપણા સાહિત્યમાં તો અખંડ સ્મરણના અધિકારી છે. સરળ, સ્પષ્ટ, શિષ્ટ, સુઘડ, છટાદાર, પ્રૌઢ, દૃઢ બંધવાળું અને પ્રવાહી એવું એમનું ગદ્ય તો ગુજરાતી ગદ્યના એક મહત્ત્વના માર્ગસૂચક સ્તંભ જેવું છે એમ સૌ અભ્યાસીઓ સ્વીકારે છે.

એવા સમર્થ ગદ્યકાર તરીકે એમને મળેલાં પ્રતિષ્ઠા અને યશ કવિ તરીકે એમને ખાસ મળ્યાં નથી. એમની કવિતા જથ્થાદૃષ્ટિએ પણ એમના ગદ્યલખાણ જેટલી વિપુલ નથી. 'આત્મનિમજ્જન'માંના 'ઉપહાર' મળીને કુલ ૩૮ કાવ્યો, 'કાન્તા' નાટકમાંની કવિતા અને ભવભૂતિનાં 'માલતી માધવ' અને 'ઉત્તરરામચરિત'નાં એમણે કરેલાં ભાષાન્તરમાંની કવિતાનો સરવાળો કરો* એટલે એમનો સમગ્ર કાવ્યજથ્થો આવી ગયો. એટલા પર જ મણિલાલનો એમને એનાથી જેટલો મળી શકે તેટલો કવિયશ પ્રતિષ્ઠિત છે એમ ગણવું જોઈએ. એવો કવિયશ એમને થોડો મળ્યો પણ છે. રમણભાઈએ 'કાન્તા'માંની સર્વાનુભવરસિક કવિતાની સારી પ્રશંસા કરી હતી અને નરસિંહરાવે 'ઝરણાં ઝમઝમ વહી જાય' એ લાવણી પર મુગ્ધ બની એને અનુકરણનું માન આપ્યું હતું. ગુજરાતી

* ભવભૂતિના 'મહાવીરચરિત'નું ભાષાંતર તથા 'નૃસિંહાવતાર' નાટક એ અપ્રગટ કૃતિઓમાંની કવિતાને પણ આમાં ભેળવાય.

કવિતામાં ફારસી કવિતાની અસર ઝીલી સૂફીવાદી ગઝલો લખનાર તરીકે બાલાશંકરની સાથે મણિલાલની પણ ગણતરી થાય છે એ આપણે જાણીએ છીએ. છતાં એમની કવિતાનો અભ્યાસ વધુ પ્રમાણમાં અત્યારે થતો હોય તેમ લાગતું નથી. એથી એમની કવિતાનું જરા સ્વાધ્યાય દાખલ અવલોકન કરવાનો આશય નીચેની પંક્તિઓ માટે જવાબદાર છે. એ અવલોકન પણ એમની 'કાન્તા' કે 'ઉત્તરરામચરિત'માંની કવિતાનું નહિ, પણ તેમના 'આત્મનિમજ્જન' કાવ્યસંગ્રહમાંની કવિતાનું જ કરવાનો મર્યાદિત હેતુ અત્રે રાખ્યો છે.

'આત્મનિમજ્જન'ની પ્રકાશનસાલ છે ઈ. સ. ૧૮૯૫, પણ એમાંનાં કાવ્યોનો રચનાકાળ ૧૮૮૨ થી ૧૮૯૫ સુધીનો છે. આ પુસ્તકમાંનાં કાવ્યો જે ત્રણ મુખ્ય વિભાગમાં વહેંચાયાં છે તેમનો 'પ્રેમજીવન' નામનો વિભાગ તો પોતાની એ વિષય સંબંધી બધી કવિતા આ એક પુસ્તકમાં જ રજૂ કરી દેવાના આશયથી મણિલાલે અહીં પુનર્મુદ્રિત કરીને છપાવ્યો છે એટલું જ, બાકી મૂળ તો એ ૧૮૮૭ની સાલમાં, એટલે 'કુસુમમાળા'ના પ્રાગટ્યની જ સાલમાં, પ્રગટ થયેલો. એ વિભાગનાં અગિયાર કાવ્યો વસ્તુત: એના કર્તાના કહેવા પ્રમાણે છે પાંચ-સાત વરસની પેદાશ. એટલે મણિલાલની કવિત્વપ્રવૃત્તિ નરસિંહરાવ તેમ જ ગોવર્ધનરામની કવિત્વપ્રવૃત્તિની સમકાલીન હતી એ સિદ્ધ થાય છે.

'આત્મનિમજ્જન'માં 'પ્રેમજીવન' સિવાયના બે વિભાગમાં એક છે પંદર કાવ્યોનું 'મિશ્રધ્વનિ' એ નામનું ઝૂમખું અને બીજો છે અગિયાર પદોવાળો 'અભેદોર્મિ.' પ્રથમ દર્શને જ આપણને નવાઈ લાગે છે કે ઈ. સ. ૧૮૮૨ થી ૧૮૯૫ સુધીના બારતેર વર્ષના ગાળામાં લખાયેલાં કાવ્યો બધાં મળીને બસ આટલાં જ, આડત્રીસ જ? પણ આ હકીકત જ મણિલાલની કવિત્વપ્રવૃત્તિ તેમ કવિમાનસને સમજવામાં ખાસ મદદગાર થાય તેમ છે. નર્મદ કે કલાપીના જેવા, મનમાં આવ્યું તે તુરત જ કાગળ પર ઉતારી દેનારા કવિ એ છે જ નહિ. 'પ્રેમજીવન'ની પહેલી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવનામાં એમણે લખ્યું છે કે 'બીજી પ્રવૃત્તિમાંથી મળેલા

અવકાશમાં, વર્ષ છ માસમાં થયેલા કોઈ ઉગ્ર અને હૃદયરોધક અનુભવના પરિણામરૂપે એકાદ પદ્ય બનાવી રાખવામાં આવતું.' આ 'ઉગ્ર અને હૃદયરોધક અનુભવો' કયા તે એમની આત્મકથા પ્રગટ થાય તો જણાય. પણ એમના ઘણા અનુભવો જાહેર પ્રસિદ્ધિને પાત્ર નથી એવી સમજથી એ આત્મકથાને એક ખૂણે જ પૂરી રાખવામાં આવી છે. 'આત્મનિમજ્જન'ની પ્રસ્તાવનામાં વળી કહ્યું છે: 'પ્રેમજીવનમાંનાં ૧૧ પદ્ય થોડામાં થોડાં દસ વર્ષ જેટલા સમયના ઇતિહાસરૂપ છે; આ પદ્યો પણ તે પછીના સાતઆઠ વર્ષના ઇતિહાસરૂપ છે......એ ઇતિહાસ આત્મવિકાસના ક્રમનો ઇતિહાસ છે.' આનો અર્થ એ કે નિર્ગમાતા જીવનમાં અનેક સમવિષમ આંતર-અનુભવો મેળવતાં મેળવતાં જ્યારે હૃદયનું સંવેદન ઉત્કટ બન્યું હશે ત્યારે જ એને કર્તાએ વ્યક્ત કરેલ છે, અથવા કહો કે, ત્યારે એ સંવેદને જાતે જ કર્તા પાસેથી શબ્દાવતાર માગી લીધો છે. આમ હોય તો જ એ એના લખનારના આત્મવિકાસનો ઇતિહાસ બની શકે. આ હકીકત એ પણ સમજાવે છે કે કવિતાલેખન એમને માટે સાધ્ય નહિ, પણ આત્માભિવ્યક્તિનું એક સાધન જ હતું.

મણિલાલની કાવ્યભાવના પણ આમાંથી સૂચવાઈ જાય છે, પરંતુ જરા વીગતે તો તેમની જ સુંદર ભાષામાં એ વાંચવા જેવી છેઃ—

'પ્રત્યેક મનુષ્ય કવિ છે, પણ આત્માનંદના વિવર્તનું ગ્રહણ કરી કહી બતાવવાનું કામ સર્વથી થતું નથી...કાવ્ય એ જ આપણા સ્થૂલમાં સ્થૂલ ભાવોનો સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ રસ છે, આપણી વૃત્તિનું વિશોધન કરનાર અગ્નિ છે, આપણા ભાવને ઉત્તમતાએ ઉરાડનાર પાંખ છે, ભૂત અને ભવિષ્યને વર્તમાનમાં આણી મૂકનાર અંજન છે...મનુષ્યહૃદય કદાપિ બદલાયું નહીં, આત્માનો પ્રકાશ કદી ઝાંખો થયો નહીં...આત્માનુભવ એ જ એક કવિ છે...એ રસમાં કવિમાત્ર સમાન છે... જે તત્ત્વજ્ઞાનનો હું ઉપાસક છું તે તો બુદ્ધિવિલાસ કરતાં હૃદયરસનો સાર છે, વાદવિવાદની યુક્તિપ્રયુક્તિ કરતાં નિર્વિવાદ પ્રમાણ છે. એટલે કાવ્યમાર્ગ જ એ રસનું પાન કરવા કરાવવા, એ નિર્વિવાદ પ્રમાણનો અનુભવ કરવા કરાવવા, મને અતિ સરલ અને સાહજિક સાધનરૂપ જણાય છે. આ મારાં પદ્યો આવાં જ કાવ્યો છે એમ કહેવું એ અવિનય છે, પરંતુ મને વિશ્વાસ છે કે જે આનંદ મને એ

પ્રલાપમાંથી પ્રાપ્ત થયો છે તે સહૃદયોને એમાંથી પ્રાપ્ત થયા વિના રહેશે નહીં... જેનો આત્મા એ રીતે અભિમુખ નથી તેને આ લેખ...કાંઈ કહી શકવાનો નથી.'
('આત્મનિમજ્જન'ની પ્રસ્તાવના)

આવો આત્માનુભવ જો કવિ, તો મણિલાલનો આત્માનુભવ જે એમની કવિતાને પ્રેરી ગયો તે કયો છે? એ છે વેદાન્તપ્રતિપાદિત અદ્વૈતાનુભવ, જેને મણિલાલ 'અભેદ' શબ્દથી ઓળખાવતા. 'આત્મનિમજ્જન'માંનાં કાવ્યોના એક ઝૂમખા માટે 'અભેદોર્મિ' એવું એમણે રાખેલું નામ, તેમજ જેને લીધે એમને ગુજરાતે 'અભેદમાર્ગપ્રવાસી' કહ્યા છે તે અદ્વૈત વેદાન્ત સમજાવતા એમણે લખેલા અનેક લેખો એમની આ અભેદનિષ્ઠા બતાવી આપે છે. આમ હોવાથી એમની આ કવિતામાં માયા પર, અપરોક્ષાનુભૂતિના સાધકના વિધવિધ અનુભવ પર, તેમ જ બ્રહ્માનંદની મસ્તી પર ઘણાં કાવ્યો છે. પણ આ અભેદને ગાવા માટે તેમણે વાપરી છે સાંસારિક પ્રેમની પરિભાષા. એનું કારણ સમજવા જેવું છે.

અભેદને માટે પ્રેમ એ સહેલો ને સારો રસ્તો કે સાધન છે અને માનુષી પ્રેમ દ્વારા અન્તે અભેદસિદ્ધિ લભાય એવી એમની માન્યતા હતી. એવી અભેદસિદ્ધિ એમણે જીવનભર ઝંખી હતી, અને એમના બાહ્યાભ્યંતર જીવનની કરુણતાનું મૂળ એમાં છે એ જાણીતું છે. સૂફી અર્થના 'દર્દ'ની માનસિક અવસ્થાઓ મણિલાલનાં કાવ્યોમાં દેખાય છે તે એમની પોતાની જ હશે. એમાં બહુ શંકા રાખવા જેવું નથી.

અભેદને માટે મણિલાલ 'પ્રેમ' શબ્દ વાપરતા. તેનું રહસ્ય આથી સમજાઈ જાય છે. 'પ્રેમ'ને 'અભેદ'ના પર્યાય તરીકે વાપરી એ શબ્દનું અર્થબળ એમણે ખૂબ વ્યાપક બનાવ્યું છે. એમણે પોતાની આ ભાવના અન્યત્ર આમ સ્પષ્ટ કરી છેઃ—

'વેદાન્તની વાત માત્ર કરવાથી જ્ઞાન આવી જતું નથી, પણ આત્મચિંતન અને પ્રેમ, ઉભયની આવી એકતાનતાનો રસ જ્યારે અપરોક્ષ થાય છે ત્યારે જ જ્ઞાન સફળ થાય છે એમ જણાવવા માટે મેં અદ્વૈતવાદના માર્ગને 'અભેદમાર્ગ' એ નામ આપ્યું છે અને ગીતાદિ શાસ્ત્રમાં તેનું જ અનેક પ્રકારે પ્રતિપાદન છે.

'પરંતુ 'અભેદ' અથવા 'પ્રેમ' એ નામ માત્ર લઈને કે પ્રેમની સ્તુતિના કાવ્યાદિના તરંગે ચડીને વૈષયિક સુખને પ્રેમમાં માનનાર કેવળ અવળે માર્ગે જ જાય છે... વ્યક્તિનિષ્ઠ પ્રેમ અનુભવવા જેટલુ જ હૃદય હોય ત્યાં સુધી અભેદના અધિકારી થવાયું છે એમ માનવુ એ ભૂલ છે. અભેદ માટેનો હૃદયવિસ્તાર કેવો અને કેવડો જોઈએ તે વર્ણવી પણ શકાય તેમ નથી......હૃદયગત કામના માત્ર જતી રહે છે ત્યારે જ એ વિસ્તાર પ્રાપ્ત થાય છે. નિરાશામાં આવા પ્રેમની આશા છે, નિષ્કામતામાં એ પ્રેમની સકામતા છે, મરણમાં એનું જીવન છે...જેને પામરો પ્રેમ કહે છે તે તો અનધિકારીનો પ્રેમ છે. આ તો ઉત્તમાધિકારીનો જે વિરાગ તે પ્રેમ છે...વિરાગથી માત્ર અહંમમત્વરૂપનો ભેદ તે ત્યજવો અને સર્વમયતા અદ્વવી એ તાત્પર્ય છે. તે 'અભેદ' અથવા 'પ્રેમ' શબ્દથી સૂચવવાનો પ્રયાસ છે.'

આમ હોવાથી પ્રેમની ભાષામાં એમણે પોતાના આત્માનુભવનું ગાન કર્યું છે. આથી જ્યાં જ્યાં સાંસારિક પ્રેમની ભાષા હોય ત્યાં ઊંડે અભેદનો સિદ્ધાંત આપણે તેમની કવિતામાં જોવો પડે તેમ છે. એમણે પોતે પણ ખૂબ મહેનત લઈ પોતે જ પોતાની કવિતાના ભાષ્યકાર બની પાછળ જે વિસ્તૃત અર્થવિસ્તાર ટીકારૂપે આપ્યો છે તેમાં એ કાવ્યોમાં અભેદનો સિદ્ધાંત જ ઘટાવ્યો છે. પણ ભાષા વાપરવી સાંસારિક માનવી પ્રણયની, અને તેમાં વ્યંજવો વેદાંતી અભેદસિદ્ધાન્ત, એ કામ તો પેલા ઇરાની સૂફી કવિઓના કામ જેવું થયું. આથી મણિલાલથી સહેજે એમનું અનુસરણ થઈ ગયું છે. બહારનો સ્વાંગ સૂફીવાદી કવિતાના જેવો, અને આંતર તત્ત્વે અદ્વૈતમાર્ગબોધિત અભેદનું કાવ્યમય એટલે કે હૃદયરસથી અભિષિક્ત લાગણીમિશ્ર પ્રતિપાદન, આવું એમની કવિતાએ સ્વરૂપ પકડ્યું છે તે આ કારણથી. આથી 'ઇશ્ક,' 'માશુક,' 'જામે ઇશ્ક' જેવા શબ્દો એમણે વારંવાર વાપરેલા માલુમ પડે છે. આમ સૂફીવાદી કવિતા લખતાં તેમણે આવા ફારસી શબ્દોના બાહુલ્યવાળી ગઝલો પણ લખી છે. આ બાબતમાં તેમ બીજી કવિત્વપ્રવૃત્તિમાં એમના પર એમના મિત્ર બાલાશંકર કંથારિયાની અસર થઈ હશે એમ મનાય. મણિલાલની આવી ગઝલોની એકંદર સંખ્યા ડઝનથી વધુ નથી એ જાણવા જેવું છે, છતાં એમાંની 'અહા, .હું. એકલો દુનિયાં–બીયાબાંમાં

સૂનો ભટકું', 'કહીં તું જાય છે દોરી દગાબાજી કરી કિસ્મત' જેવી કેટલીક ખૂબ જ લોકપ્રિય ને પ્રસિદ્ધ થઈ છે એ એની ગુણવત્તા બતાવે છે.

'માલતીમાધવ' અને 'ઉત્તરરામચરિત'ના ભાષાન્તરમાં તો મૂળ કૃતિઓથી એમના હાથ બંધાઈ ગયા હોય એટલે તેને બાદ કરીએ, અને 'કાન્તા' એ સ્વકલ્પિત નાટકમાંની પાત્રમાનસ અભિવ્યક્ત કરતી તેમ જ પ્રકૃતિચિત્રો દોરતી થોડી કવિતાને અલગ રાખીએ તો મણિલાલની કવિતામાં વિષયવૈવિધ્ય ઝાઝું નજરે પડતું નથી. અભેદાનુભવની વિવિધ ભૂમિકાઓ, તથા એના સાધકની મુશ્કેલીઓ, દર્દ, મસ્તી, આનંદ ઈત્યાદિ ભાવો ગાવા પર જ જાણે એમનું બધું લક્ષ રોકાઈ ગયું હોય એમ ખાસ કરીને 'આત્મનિમજ્જન' વાંચતાં લાગે છે. એમણે તેની પ્રસ્તાવનામાં કહ્યું છે તેમ જે તત્ત્વજ્ઞાનના પોતે રસિયા ને ઉપાસક હતા તેને તર્ક ને વાદાવાદીથી દૂર રાખી, એ જેટલું અનુભવથી ગમ્ય ને ગોચર બન્યું તેટલાનું સહૃદયને પાન કરાવવાના સાધન તરીકે જ એ કવિતાની કિંમત કરતા હતા. એટલે આમ નહિ તો બીજું શું બને?

પણ આ કારણે જ તેમને પોતાનાં કાવ્યોની અત્યંત વિસ્તૃત અને એમના કવનના પાયારૂપ કે વિષયભૂત વેદાન્તજ્ઞાનનો સૈદ્ધાન્તિક બોધ કરાવનારી ટીકા પાછળ આપવી પડી છે. એ વિના પોતાનું ખરું ઇંગિત નહિ સમજાય અને સૂફી શૈલીની સ્થૂલ માનવપ્રેમનો આભાસ વાચ્યાર્થમાં આપતી વાણીનો અવળો અર્થ થશે એવી બીક એમને લાગી હોવી જોઈએ.* પણ આથી બની બેઠું છે એવું કે કાવ્યોના રહસ્યપ્રકાશનની

* આ સંગ્રહમાંના મણિલાલનાં ઘણાં કાવ્યો એમના જ એકરાર મુજબ એમના કેટલાક અનુભવો અને તેણે સર્જેલી મનોદશાનાં સંતાન હોઈ આત્મલક્ષી છે. એની પ્રાસંગિકતા અને આત્મલક્ષિતા છાવરવા કે હઠાવવા એની અભિવ્યક્તિ એમણે એને સૂફી પોશાક પહેરાવી અને વધુમાં ભીતરમાં અદ્વૈત સિદ્ધાન્તને અનુકૂલ મસાલો ભરીને કરી હોય, અને પછી કાવ્યોની પાછળ તેવો અર્થ તેમાંથી ઘટાવી આપતી વિસ્તારી ટીકા એ જ હેતુથી આપી હોય, એમ માની લેવા તરફ ઘણાંને વાળે એવી આ ટીકા છે.

પ્રવૃત્તિ કાવ્યોના લેખન જેટલી જ મહત્ત્વની એમને હાથે બની ગઈ. ટીકામાં જેવું ને જેટલું સ્પષ્ટીકરણ કરેલું હોય છે તેટલું બધું કાવ્યોમાં પ્રથમ વાચને ખાસ લાગે નહિ એવોય એના ઘણા વાચકોને અનુભવ જરૂર થવાનો. આટલો બધો અર્થભાર તેમાં કેવી રીતે મણિલાલે ઠાંસ્યો હશે તે સમજાતું નથી. કેટલીક વાર તો ખુદ કાવ્યો કરતાં તેના પરની તેના કવિની ટીકા તેમાંની સુંદર પ્રૌઢ ગદ્યશૈલીને લીધે તેમ જ વેદાન્તજ્ઞાનને લીધે વધુ આકર્ષક લાગે છે. આ બાબતને મણિલાલના કોઈ પણ કાવ્ય અને તેની ટીકા દૃષ્ટાન્ત લેખે અહીં ટાંકી બતાવીને સમજાવી શકાય તેમ છે. પણ એમની ટીકા ખૂબ વિસ્તારી હોવાને કારણે આવા નાનકડા લેખમાં તેમ કરવું પોસાય તેમ નથી.

આ બાબતમાં મણિલાલ ગોવર્ધનરામનું કેટલેક અંશે સ્મરણ કરાવે તેવા છે. ગોવર્ધનરામે 'સ્નેહમુદ્રા' કાવ્યમાં પણ લક્ષ્યાર્થ–વ્યંગાર્થોની પાદટીપોની મોટી પલટણ આપી છે, જેના વિના એ કવિતા દુર્બોધ ને ક્લિષ્ટ લાગત. 'સ્નેહમુદ્રા' પ્રગટ થયેલ ઈ. સ. ૧૮૮૯ માં, એટલે એમ પણ માનવા લાલચ થાય છે કે મણિલાલે ગોવર્ધનરામનું આ બાબતમાં અનુસરણ પણ કર્યું હોય. ખરી રીતે એ બંને સાક્ષરો કવિઓ તરીકે એકબીજાને મળતાય ક્યાં નથી આવતા ? એક રીતે કહીએ તો આ બંને પંડિત–કવિઓ મેથ્યુ આર્નોલ્ડની નીચે આપેલી કવિતાસમજ સ્વીકારતા કે અનુસરતા હોય એમ લાગે છે :—

"...But for poetry the idea is everything: the rest is a world of illusion, divine illusion. Poetry attaches its emotion to the idea: the idea is the fact..." આ હિસાબે ગોવર્ધનરામ ને મણિલાલ અર્થઘન કે વિચારપ્રધાન કવિતાના આદ્ય આચાર્યો જેવા ન ગણાય ?

હર્નના મતને ટાંકીને સ્વ. કાન્તિલાલ પંડ્યાએ ગોવર્ધનરામની કવિતાને એમાંના તત્ત્વજ્ઞાનભારને લીધે ઈમર્સનની કવિતા સાથે સામ્ય ધરાવતી

કહી છે.* મણિલાલની કવિતાને પણ એ અભિપ્રાય લાગુ પાડી શકાય તેમ છે, કારણ એમના વ્યક્તિત્વ ને નિરૂપણની થેાડી અસરવાળું તત્ત્વ—જે ગેાવર્ધનરામના કરતાં તેમને જરાક વધુ રસિક કવિ બનાવે છે—બાદ કરતાં એમની કવિતાને પણ એ પ્રકારની ગણવામાં હરકત નથી.

આવી કવિતા બહુજનભોગ્ય ઓછી બને, પણ મણિલાલની કવિતાને એ સંભવ બહુ નડયો નથી. એનું એક કારણ એ છે કે એમણે ભાષ્યમાં બનાવેલી તદંતર્ગત વિચારની ગહનતાનેા વિચાર કર્યા વિના તેના સીધા વાચ્યાર્થથી જ તે આનંદ આપે તેવી છે. અને બીજું કારણ એ હેાવાનેા પણ સંભવ છે કે છંદોબદ્ધ કરતાં રાગરાગણીમાં ગવાય એવી એ છે. આ ગેયતાને લીધે લલકારવી ગમે અને કંઠે ચડી જાય એવી તે બની છે. 'આ જામે ઇશ્કમાં પૂરી ભરી કહીં કહીં.' 'આંસુડાં મારાં લુવે એ મૂરતી કેા' કેાણ છે,' 'અહા હું એકલેા દુનીયાં–બીયાબાંમાં સૂનેા ભટકું,' 'કહીં તું જાય છે દેારી દગાબાજી કરી ફીરમત,' 'ઊડી જા તું ગાફેલ ગાભરા ! તારે અંતરે શી આંટી રહી !' જેવી ગઝલેા અને 'સાથે આવેા તેા સગપણ જાણીએ હેા જી.' 'આંખ ભર્યે શું થાય, હઠીલી ?,' 'પ્રેમની ઝલક છાઈ રે, ગગને આજ, પ્રેમની ઝલક છાઈ રે,' તથા 'દગ રસભર મેારે દિલ છાઈ રહી' જેવાં ગાવે સુમધુર લાગે તેવાં તેમ જ ઉત્તમ પ્રતિની કવિતા બનતાં પદેા ઉપરની વાતની સાબિતી પૂરશે. છેલ્લાં ઉલ્લેખેલાં બે પદેા અનુક્રમે 'અભેદોર્મિ' અને 'પ્રેમજીવન'નાં, આત્મરસ બની ગયેલા અદ્વૈતાનુભવનું સમુલ્લસિત ગાન ગાતાં, અગિયારમાં એટલે છેલ્લાં પદેા છે. આગલાં કેટલાંક કાવ્યોમાંની નિરાશા, આંટીઘૂંટીઓ, વિટંબણા, મંથન ઈત્યાદિ ચાલ્યાં જઈ, અભેદના–પ્રેમના અલૌકિક સાક્ષાત્કારે પલટાવી દીધેલી દૃષ્ટિ તેમ જ હૃદયને કરાવેલા આનંદના અંધેાળ તેમાં વાચા પામે છે. મણિલાલનાં તેમ ગુજરાતી સાહિત્યનાં એ બે પ્રથમ પંક્તિનાં ઊર્મિગીતેા છે.

વૃત્તબદ્ધ કાવ્યેા મણિલાલે નથી લખ્યાં એમ નથી. 'ગુજરાતી

* જુએા, 'શ્રીયુત ગેાવર્ધનરામ,' પૃષ્ઠ ૨૩૭ પરની ફૂટનેાટ.

ભાષાની શૈલીને અનુકૂલ પડે એવા નર્દટક,પ્રહર્ષણીય, પુષ્પિતાગ્રા, મંજુભાષિણી, પૃથ્વી આદિ છંદો વારંવાર બદલ્યા છે ' એવા 'માલતીમાધવ'ના ભાષાંતરની પ્રસ્તાવનામાંના એમના એકરાર છતાં એમણે તે નાટકનું તથા 'ઉત્તરરામચરિત'નું ભાષાંતર બહુધા સમશ્લોકી વૃત્તમાં કર્યું છે. 'કાન્તા' નાટકમાં પણ સંસ્કૃત નાટકની શૈલીના શ્લોકો બહુધા વૃત્તબદ્ધ છે. પણ ' આત્મનિમજ્જન ' વિષે વિચારતાં તેમાં વૃત્તબદ્ધ કાવ્યોની સંખ્યા બહુ ઓછી માલૂમ પડે છે. તેમાં આજના 'પૃથ્વી' છંદના બહોળા ચલણના જમાનાને ખાસ નોંધવી ગમે તેવી વાત એ છે કે ' આત્મનિમજ્જન 'નું પહેલું ' ઉપહાર ' તેમ જ છેલ્લું કાવ્ય 'જન્મદિવસ' પૃથ્વી છંદમાં લખાયેલ છે. પહેલા ને છેલ્લા એ બે પૃથ્વીછંદી કાવ્યોના બે વનમાં વચલાં પદો ને ગઝલો મૂકાયેલાં છે. શિખરિણીમાં લખાયેલું 'એક સ્વપ્ન' કાવ્ય પણ આકર્ષક છે.

સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં મણિલાલ દ્વિવેદીનું કાવ્યસર્જન તેમનાથી ઊતરતા એવા કેટલાક સમકાલીનો કે અનુગામીઓના કરતાં પણ જથ્થાદૃષ્ટિએ ઘણું થોડું છે. થોડું છે છતાં તત્ત્વદર્શન, અનુભવબળ, ગેયતા અને ભાવવાહી કાવ્યભાષા જેવી ગુણસામગ્રીથી એ વિશિષ્ટ છે. મણિલાલ માત્ર કવિયશ કમાવાનો ખ્યાલ રાખીને કાવ્યસર્જનમાં જ એકાગ્રચિત્ત બન્યા હોત તો તેઓ ઘણું ઝાઝું ને સારું લખી શકયા હોત એવી પ્રતીતિ તેમની છે તેટલી આ કવિતા અવશ્ય કરાવે છે. કાવ્યપ્રવૃત્તિ તો એમની અનેક સાહિત્યપ્રવૃત્તિઓમાંની એક જ હતી, છતાં તેમાં કેટલીક સ્મરણીય સિદ્ધિ એમણે મેળવી છે એ જોતાં, આધુનિક કે ભવિષ્યની પેઢી એમની કવિતાને સાવ ઉપેક્ષાપાત્ર માનવાની કે વિસારે પાડવાની ભૂલ કરી બેસશે તો એ એટલે અંશે ગુણજ્ઞ મટી એકદર હોવાનો આક્ષેપ વહોરી લેશે.

' રાઈના પર્વત 'માં કર્તાનું સાધ્ય

' રાઈનો પર્વત ' એ સ્પષ્ટ રીતે ઉદ્દેશપ્રધાન નાટક છે. કેવળ રંજનાર્થ ઘડાતી નિરુદ્દેશ કૃતિઓના વાડામાં એ આવે એવું નથી. ખરું પૂછો તો રમણભાઈએ આ નાટક લખ્યું તે કાળ સુધીમાં આપણે ત્યાં ' કલાને ખાતર કલા 'ના વાદે કે તેના અમલે પગપેસારો કરેલો નહિ હોવાથી તે સમયની સાહિત્યકૃતિઓ બહુધા ઉદ્દેશપ્રધાન જ બનતી.

ત્યારે, ' રાઈના પર્વત 'માં કર્તાએ કયો ઉદ્દેશ છુપાવ્યો છે ? એ છે તેના મુખપૃષ્ઠ પર ધ્યેયસૂત્ર તરીકે મૂકેલા

' પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે, અમથી થાય ન કાંઈ;
રાઈ નો પરવત કરે, પરવત આગની માંહી. '

એ દુહાનું ખરું રહસ્ય દર્શાવવાનો તથા ઈશ્વરી નીતિવિધાન સમજાવવાનો. જેમ જાણે ' પૅરેડાઈઝ લૉસ્ટ 'માંની

'That I may assert Eternal providence,
And justify the ways of God to man'

એ પંક્તિઓ ઉચ્ચારતા અંધ પ્યુરિટન કવિ મિલ્ટનનો આશય જ આપણા પ્રાર્થનાસમાજી ઈશ્વરભક્ત અને નીતિપ્રેમી ગુજરાતી કર્તાએ પોતાનો બનાવ્યો ન હોય ! નાટકના પ્રારંભમાં માળી તરીકે દેખાતો રાઈ આખરે પર્વતરાયનું રાજ્યસિંહાસન પામે છે એ આ નાટકનું મુખ્ય વસ્તુ છે, પણ તેની રાજ્યપ્રાપ્તિની પાછળ કામ કરી રહેલ બળ તો ઈશ્વરની કૃપા એ એક જ, જાલકાની વ્યૂહરચના કે શીતલસિંહનો સહકાર નહિ, એમ કર્તાએ આખરે સિદ્ધ કર્યું છે. જાલકાને પર્વતરાયના મૃત્યુનો અકસ્માત ચારી આપે છે, અને પોતાની પ્રસંગપારખુ બુદ્ધિના બળ ઉપર

મુસ્તાક રહી પોતાના પુત્રને રાજગાદી મળે તેવી, અન્યથા મળત તેના કરતાં ચારગણા લાભવાળી બાજી ગોઠવી કાઢે છે, પણ આખરે તેની પોતાની રીતે તો તે ખત્તા ખાય છે.[રમણભાઈને એ બતાવવું છે કે પોતાના જ બળ પર આધાર રાખી કામ કરતાં માનવી, પછી તે ગમે તેટલાં દક્ષ ને તેજસ્વી હોય, એ તો બીચારાં ક્ષુદ્ર જંતુઓ છે અને 'પ્રભુથી (જ) સહુ કંઈ થાય છે.']

' માણસ જાણે મેં કર્યું પણ કરતલ બીજો કોય;
આદર્યાં અધવચ રહે ને હરિ કરે સો હોય.'

એ દોહરામાંનો જ જાણે વિચાર. શીતલસિંહને કમળપૂજાનું કૃત્રિમ દૃશ્ય દેખાડ્યા બાદ રાઈ તેને આ જ વાત કહે છેઃ—

'શીતલસિંહ ! એક માત્ર પ્રભુ સિવાય બીજું કોઈ સંપત્તિ અપાવવા સમર્થ નથી. તમે એમ માનતા હો કે મેં રાજ અપાવ્યું, કે જાલકા એમ માનતી હોય કે મેં રાજ અપાવ્યું, કે હું એમ માનતો હોઉં કે મેં રાજ મેળવ્યું, તો તે સર્વ ભ્રાન્તિ છે......કારણોનાં કારણોને પ્રવર્તાવનાર મૂળ કારણ અને કર્તા તે પરમાત્મા છે. આપણું કર્તવ્ય માત્ર તેના સાધનરૂપે પ્રવૃત્તિ કરવાનું છે; તેને જે સિદ્ધિ ઈષ્ટ છે તેનો માર્ગ આપણે ત્યાગ કરીએ ત્યાં આપણી જવાબદારી ઉત્પન્ન થાય છે. પણ સિદ્ધિ તો તેની જ છે. પ્રભુની ઇચ્છા વિના મને રાજ મળવાનું નથી.'*

નાટકની સમાપ્તિવેળા પણ જગદીપ ફરીવાર શીતલસિંહને આ જ વાત સંભારી આપે છે. બંને વખતે રાઈમુખે રમણભાઈ જ બોલતા સંભળાય છે.

એમ તો 'ભવાઈસંગ્રહ'માં અપાયેલી આ નાટકના વસ્તુનો આધાર બનેલી મૂળ વાર્તામાંય આ જ અંતિમ વક્તવ્ય છે—વસ્તુતઃ 'સાંઈઆસે સબ કુછ હોત હૈ' એ ત્યાં અપાયેલા દોહરાનો જ 'પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે.' એ દોહરો ગુજરાતી અવતાર છે—પણ ત્યાં રાઈએ ગત જન્મમાં

* 'રાઈનો પર્વત' અંક ૪, પ્રવેશ ૬.

કરેલ મસ્તકપૂજાના પુણ્યના ફળ તરીકે તેને આ જન્મમાં રાજગાદી ઇશ્વરની કૃપાથી મળતી સૂચવાઈ છે. [નવા જમાનાની દૃષ્ટિ ને સંસ્કાર પામેલા રમણભાઈ જેવા બુદ્ધિપ્રધાન આત્માને મસ્તકપૂજાના મધ્યકાલીન વાર્તા ને લોકકલ્પનાના પ્રયોગની આવી કાર્યસાધકતા પર શ્રદ્ધા હોય જ નહિ એ દેખીતું છે. એટલે એ ચમત્કારનું તેમ જ એ જેને જરૂરી આસ્થાવિષય બનાવી દે છે એ પુનર્જન્મનું તત્ત્વ ઉડાવી દઈ, બુદ્ધિ અને અનુભવ જેને મંજૂર રાખે એવું નિરૂપણ તેમણે અહીં કર્યું છે.]

[એ નિરૂપણમાંથી તરી આવે છે એક જ વાત, અને તે એ કે 'પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે' એ ખરું, પણ એવી ઇશ્વરી કૃપા મેળવવાના અધિકારીય માણસ બનવું જોઈએ, અને એવા અધિકારી તો બનાય પરમાત્માના નીતિવિધાનને અનુસરવાથી જ.] ઇશ્વરના એ નીતિવિધાનને અવગણનાર જાલકા ને શીતલસિંહ જેવાં પાત્રોને તેમની મુરાદમાં નિષ્ફળ અને તેને અનુસાર રાઈ જેવાને સફળ બનાવી કર્તાએ પોતાનો આ અભિપ્રાય જાણે કહી નાખ્યો છે. ઇશ્વરના આ નીતિવિધાનને જાલકા સ્વાર્થ અને મહત્ત્વાકાંક્ષાના ગોહ આગળ સદંતર વીસરી જ ગઈ છે. જાણે ઇશ્વર જ ન હોય, તેના અફર વિશ્વનિયમો પણ હોય જ નહિ, અને જાણે પોતે જ ગોઠવેલી બાજી ખેલી જીતી જશે એવી તેની આત્મવિશ્વાસભરી ગણતરી છે. આમાં જાણવા જેવું એ છે કે પર્વતરાયે પોતાના પતિનું રાજ્ય બચાવી પાડેલું અને તેનો ખરો હકદાર તો પોતાનો પુત્ર જ છે એ હકીકતને જોરે રાઈને માટે રાજગાદી મેળવવાનું પોતે ઉપાડેલું કાર્ય તેને સાચું ને પૂરેપૂરું ન્યાય્ય લાગે છે...એમ તો જાલકા સાથેના પોતાના સાચા સંબંધથી અણવાકેફ અવસ્થામાંય રાઈને ગત રાજાના પુત્રને પર્વતરાયની ગાદીએ બેસાડવાની વાત ધર્મ્ય ને ન્યાય્ય લાગે છે. એટલે, જાલકાનું સાધ્ય તો જાણે નીતિની દૃષ્ટિએ શુદ્ધ છે પણ તેને સિદ્ધ કરવા માટે તે સાધનોની અશુદ્ધિની પરવા કરતી નથી. તેના સાધનની શરૂઆત જ છલથી થાય છે. અને અહીં જ મા–દીકરા વચ્ચેનો દૃષ્ટિભેદ, સ્વભાવભેદ કે સંસ્કારભેદ જે કહો તે, વાચકોને કર્તા પ્રત્યક્ષ કરાવે છે. રાઈને

શુદ્ધ સાધ્ય માટે પણ અશુદ્ધ સાધન મંજૂર નથી. અહીં આખો સાધ્ય-સાધનવિવેકનો નીતિભાવનાની દૃષ્ટિએ ઘણો મહત્ત્વનો મુદ્દો નાટકમાં સૂચવાઈને વણાઈ ગયો છે. [ખરી નીતિની દૃષ્ટિએ શુદ્ધ સાધ્ય માટે પણ અશુદ્ધ સાધન ન ચાલે, સાધ્યની સિદ્ધિથી સાધનની અશુદ્ધિનો બચાવ ન કરાય, અશુદ્ધ સાધન સાધ્યનેય દૂષિત કરશે એવું જ કંઈ આધુનિક અંગ્રેજ તત્વવિચારક આલ્ડસ હક્સલીની માફક* રમણભાઈનુંય ઈંગિત છે એ સ્પષ્ટ છે. 'એક અસત્યથી જન્મે અસત્યો બહુ જૂજવાં' એ પંક્તિ દ્વારા રમણભાઈએ એ જ બતાવ્યું છે.] છલનો આશ્રય લેવામાં આનાકાની કરતા રાઈને તેના છલની શિક્ષા પોતે ભોગવી લેવાનું કહી જાલકા થોડા વખત પૂરતો નિશ્ચિંત કરે છે. પણ પછી તો એક અસત્યમાંથી બીજામાં ને બીજામાંથી ત્રીજામાં એમ એકવાર વિવેકભ્રષ્ટ કે પતિત બનનારાની અવશ્યંભાવી ગતિ તેની પણ થાય છે. અખત્યાર કરેલી છલવાળી યોજનાને તેના છેલ્લા નિર્વહણ સુધી લઈ જવાનું આવતાં તો પર્વતરાયની પત્ની લીલાવતીના સતીત્વ ને શિયળ પર તરાપ મારવાનું થાય તેવું હતું. પણ જાલકા હવે તેનો વિચાર કરતી નથી. આ બધું ઈશ્વરની નીતિવ્યવસ્થાથી વિરુદ્ધ જ થયું, અને તેથી જ આખરે હાથમાં આવેલો વિજય જાલકાને હાથતાળી આપીને છટકી જાય છે. એની પોતાની વ્યૂહરચના ખુલ્લી પડી જઈ, તૂટી જાય છે અને પોતાના પુત્રને રાજા થતો જોયા વિના સામાન્ય માલણ તરીકે જ તેને મરવું પડે છે. લીલાવતીના આમ સફળ નીવડતા શાપની થપાટ વાગતાં તેને પોતાની ઊંધી ગણતરીનું ભાન થઈ સત્ય સમજાય છે. મરતાં મરતાં જાલકા આપણને સંભળાવતી જાય છે:—

'...પરંતુ, હવે મને ભાન થયું છે કે ઈશ્વરનું નીતિવિધાન તો એવું છે કે મનુષ્યે છલ ન કરવું અને છલની શિક્ષા વહોરી ન લેવી. અનીતિની શિક્ષાને પાત્ર થવાનું કબૂલ કરી અનીતિ કરવી એ નીતિવ્યવસ્થા નથી— એ મનુષ્યધર્મ નથી.'×

---

* જુઓ એનું Ends & Means એ પુસ્તક. × 'રાઈનો પર્વત' અંક ૭, પ્રવેશ ૨.

આટલું જાલકાના પાત્ર દ્વારા બતાવ્યું તો બીજે પક્ષે રાઈના દૃષ્ટાંતથી કર્તાએ એ બતાવવા માગ્યું છે કે એવા ઈશ્વરી નીતિવિધાનના ઉપાસકની કદી દુર્ગતિ થતી નથી. કપટથી મળવાના રાજ્યનો મને લોભ નથી એમ કહી નાખી છલાશ્રયને ધુત્કારી કાઢતા રાઈમાં જે નીતિનિષ્ઠા ને પાપ-ભીરુતાનું દર્શન થાય છે તે છેક સુધી અખંડ રહે છે. પણ નીતિનિષ્ઠાની હમેશાં કસોટી થતી જ હોય છે. રાઈની આગળ પણ રાજ્ય, માતૃસ્નેહ અને લીલાવતીનું સૌંદર્ય એ ત્રણ પ્રલોભનો એના વિધાતાએ આણીને રજૂ કર્યાં છે. છલપ્રાપ્ય રાજ્ય ન ખપે કહી પહેલા પ્રલોભનને એ હડસેલી કાઢે છે, પણ દલીલોથી ન ફાવતાં જાલકાએ હૃદયમાંની માતૃસ્નેહની પોચી લાગણી પર આક્રમણ કરતાં એ થોડો નરમ પડી જાલકાની યોજનામાં સહકાર આપે છે. પણ ત્યાર પછી, પોતે ખરી હકીકત જાહેર ન કરે તો બીજી બધી વાતે પરિસ્થિતિ સાનુકૂળ છે એમ જાણે છે છતાં પર્વત-રાય બનતાં લીલાવતીના પતિય બનવું પડવાનો સંભવ દેખતાં ધ્રુજી ઊઠી મંથનનો તાપ ન જીરવાતાં જાલકા જેને સદંતર વીસરી જ ગઈ હતી તે મહાન શક્તિને—પતિતોદ્ધારક પ્રભુને—એ સંભારે છે ને પોતાને નીતિમાં દૃઢ રાખવાની કૃપાયાચના કરે છે. એ પ્રાર્થના સ્વીકારાઈ તેનું મનોબળ દૃઢ બનતાં તે જાલકાની યોજનામાંની પોતાની સામેલગીરી ઉઠાવી લે છે. લીલાવતીના અત્યંત સુમોહક સૌંદર્યને નિર્વિકાર દૃષ્ટિથી નિહાળી પોતાની મનોવૃત્તિને જરાય ચંચળ કે વિકારી બનવા દીધા સિવાય, તેના મિલનથી સહજલભ્ય બનતી પરિસ્થિતિનો જરાય ગેરલાભ ઉઠાવવા ઇચ્છા સુદ્ધાં ન કરી એ આકરી કસોટીમાંથી અણીશુદ્ધ પસાર થાય છે. અને હાથમાં આવતું રાજ્ય જવાના ભોગેય તે બધી વાત જાહેર કરી દઈ લીલાવતીને કપટના અંધારામાં રાખી છેતરવાના તેમ અભડાવવાના મહાપાપમાંથી ઊગરી જાય છે. આમ પ્રલોભનો પર વિજય મેળવી, અનીતિથી મળવાના લાભો જતા કરી, રાઈ રમણભાઈમાન્ય નીતિભાવનાનો ઝંડો ઊંચો ફરકાવે છે. આનું ફળ કેવું મળ્યું? પોતાના નીતિવિધાનને અનુસરનાર રાઈની બધી દરકાર પછી

પ્રભુ જ રાખે છે.] એને, લીલાવતી અને વીણાવતી બંનેની પાસે સત્ય હકીકત જાહેર કરવાથી જે એ ગુમાવવાની તૈયારી જ કરીને બેઠો હતો તે રાજગાદીનો તેમ જ વીણાવતી જેવી પ્રેમાળ સુશીલ પત્નીનો એમ બેવડો લાભ કરી આપે છે. તેણે રાજ્ય ને સુંદર સ્ત્રી છોડીને તે મેળવ્યાં. તેન ત્યક્તેન ભુઞ્જીથા'નો આદેશ જાણે પોતાની રીતે પાળ્યો. આ તો ઠીક થયું એ બધું એને મળ્યું તે, પણ કશું જ ન મળ્યું હોત તોય પોતે તો નીતિને અવિચલ ટકાવી રાખીને શુભ કર્યાનો સંતોષાનંદ અવશ્ય માણ્યો હોત. નીતિમય આચરણનું એ જ મુખ્ય ફળ છે. પરંતુ [રમણભાઈને તો નીતિભાવના પ્રત્યે વાચકોને આકર્ષવા છે એટલે તેના ઉપાસકને શ્રી, વિજય, ને ભૃતિ સર્વનો લાભ બદલારૂપે આપ્યો છે. નીતિભાવનાને પ્રલોભનોની સામે ટક્કર ઝીલવી પડવાની અને તેમાં જોઈતું મનોબળ પ્રાર્થના દ્વારા ઈશ્વર પાસેથી મળે તો જ એનાથી બચાય એ સત્ય પણ તેમણે આ નાટકમાં બતાવી આપ્યું છે.]

[આવું ઈશ્વરી નીતિવિધાન નાટક દ્વારા બરાબર સમજાવવું ધારેલું હોઈ કર્તાએ બીજાં ઘણાં પાત્રોને એવાં જ શુભનિષ્ઠાળુ બનાવ્યાં છે. કલ્યાણ-કામ અને સાવિત્રીનું યુગલ તો ઉદાત્તશીલ, સત્ત્વસમૃદ્ધ અને પુણ્યાશયી છે જ. લીલાવતીના પાત્રનેય રમણભાઈએ નીતિપરાયણ ને શીલપ્રેમી બનાવ્યું છે.] નહિતર તો એ વૃદ્ધ સાથે પરણાવાયેલી કોડભરી કામિની છે, અને એવી તરીકે, પર્વતરાય બની આવતા રાઈ પાસેથી ઘટસ્ફોટન થઈ સાચી વાત જાણવા પામતાં છતાં, એ નવી પરિસ્થિતિનો લાભ ઉઠાવી શકત. તેમ થાત તો રાઈને વધુ ઉગ્ર કસોટીએ ચડવું પડત. પણ લીલાવતીને શુદ્ધ રાખી રમણભાઈએ રાઈનો માર્ગ સાફ રાખ્યો છે. લીલાવતી પોતાને શીયળભંગના પાપમાંથી ઉગારી લેવા રાઈનો ઊલટો આભાર માની પછી તો તેને જ રાજગાદી આપવા ચાહે છે, અને પોતાને એવા પાપમાં નાખવા તત્પર બનેલી જાલકા સામે ઉગ્ર પુણ્યપ્રકોપ બતાવી તેને શાપે છે, તેમાં તેની ધર્મભાવના જ કર્તાએ દર્શાવી છે એ સ્પષ્ટ છે. વજ્રહૃદયી જાલકા, પાપભીરુ રાઈને વેદિયો કહી

હસતી અને સાધનની અશુદ્ધિની પરવા ન કરતી જાલકા, લીલાવતીના શાપથી ભાંગી પડે છે તેનું પણ ખરું કારણ તો છે તેના હૃદયમાંનું અંતર્ગૂઢ નીતિભાન જ. કોઈ સામાન્ય રીઢા (incorrigible) પાપી જેવી તે હોત તો કાંઈ અંતમાં તેનો થતો બતાવાયો છે તેવો પલટો તેનો થાત જ નહિ. તેને પોતે લીધેલા રાહમાં રહેલા અધર્મ અને અનર્થનું તથા ઈશ્વરની નીતિવ્યવસ્થાના ભંગનું ભાન થતું દેખાડી કર્તાએ પોતાનો અભીષ્ટ હેતુ જ સાધી લીધો છે *[શીતલસિંહને નાટકના અંતમાં દયાપાત્ર જંતુ જેવો જ રાખ્યો છે તેમાં કર્તાએ અત્યંત હૃદયદુર્બળ ને સ્વાર્થના વહેણમાં સ્વત્વને ખોઈ બેસી તણાનાર જીવોની ગતિ બતાવી દીધી છે. એ રીતે ત્યાં પણ એમની નીતિભાવના કામ કરી રહી છે.]

[આ ઈશ્વરશ્રદ્ધા અને નીતિપ્રેમ રમણભાઈના પોતાના સંસ્કારપિંડ ને વ્યક્તિત્વમાંથી નાટકમાં આવ્યાં છે એ કહેવાની જરૂર રહેતી નથી.][શીલ તેવી શૈલી જ નહિ, શીલ તેવું સમગ્ર સર્જન પણ હોય છે. લેખકનાં વૃત્તિવલણો, જીવનદૃષ્ટિ અને પ્રિય ભાવનાઓ તેના સર્જનમાં આછાઘેરા રંગોમાં પ્રગટ યા પ્રચ્છન્ન પણ કોઈ ને કોઈ રીતે ઊતર્યા કે અભિવ્યક્ત બન્યા વિના રહેતાં નથી. એવું અહીં પણ બન્યું છે. અને તેથી રમણભાઈના જ ભાવનાદેહે ઘડેલો રાઈ તેમની ઈશ્વર અને તેની નીતિવ્યવસ્થા પરની શ્રદ્ધાને અહીં પોતાનાં વાણીવર્તન દ્વારા વ્યક્ત કરી અને જીવી બતાવે છે, તો બીજી બાજુ રમણભાઈને અભિમત એવો સંસારસુધારો પણ એ વિધવા રાજકન્યા વીણાવતી સાથે લગ્ન કરીને આચરી બતાવે છે. સંસારસુધારાની પ્રવૃત્તિ રમણ-

---

* માત્ર નાટકી ચમત્કાર ખાતર કંઈ આ શાપની ઘટના કર્તાએ નથી પ્રયોજી. તેમ એ નથી મૂકી કેવળ કથાન્યાયના સાધન તરીકે પણ. એ શાપને સાચો પડતો બનાવ્યો છે તે તો જાલકાના હૃદયની નિગૂઢ સંસ્કારિતાને પોતાના વિમાર્ગનું ભાન થાય છે તેની આપણને પ્રતીતિ કરાવવા ખાતર જ. સાંભળો એના શબ્દો:—

'...મારું મરણ આણવાની કે મને માલણ રાખવાની લીલાવતીની સત્તા નથી. પણ એ વચન મેં સાંભળ્યાં તે જ વેળા મને ભાન થયું કે એ શિક્ષા મને ઘટે છે.' જાલકાના પાત્રનેય સાંને છેરથી આમ નાટકની મુખ્ય ભાવનાને પોષક બનાવાયું છે.

ભાઈની પ્યારી પ્રવૃત્તિ હતી, અને તેને પણ નાટકમાં બીજા પ્રયોજન તરીકે વણી લેવાનું તેમણે કર્યું છે 'રાઈનો પર્વત' એ કૃતિ પર જ ધ્યાન કેરવીએ તો ઈશ્વરી નીતિવિધાનનું દર્શન, નિરૂપણ કે સ્થાપન એ જ એનું પ્રથમ ને મુખ્ય પ્રયોજન લાગે છે અને સંસારસુધારણા તેને મુકાબલે ગૌણ અને તેથી બીજા નંબરનું નાટકપ્રતિપાદ્ય પ્રયોજન જણાય છે. પણ આપણને એ ભલે ગૌણ લાગે, રમણભાઈને મન તો એય એટલું મહત્ત્વનું છે કે તેમણે તેને પ્રયોજન નં. ૧નું લગભગ સમકક્ષ બનાવી દીધું છે. એ વિના એ જુનવાણી કે મધ્યકાલીન વાતાવરણવાળી મૂળ વાર્તામાં વૃદ્ધલગ્ન, બાળલગ્ન, વિધવાપુનર્લગ્ન, સ્નેહલગ્ન આદિના સામાજિક પ્રશ્નો અને તેને અનુકૂળ સામગ્રી, ત્યાં એ જરાક વિસંવાદી લાગવાના જોખમ સામે પણ, ઉમેરી બેઠા હશે ?] નાટકના નાયક રાઈ—જગદીપદેવ—જે તો છે રાજકુમાર ને રાજા. તેને વૃદ્ધવયે યુવાન લીલાવતી જોડે લગ્ન કરનાર આગલા રાજા પર્વતરાયની બાળવિધવા રાજકુમારી વીણાવતી જોડે સ્નેહથી સંધાતો અને છેવટે લગ્ન કરતો બતાવીને, સમાજસુધારાને રાજાથી જ શરૂ થતો દેખાડી राजा कालस्य कारणम् એ સૂત્રનો સંસારસુધારાના હિતમાં લાભ લેવાનું એ વિના રમણભાઈએ કર્યું હશે ? પર્વતરાય, લીલાવતી, વીણાવતી, રાઈ આદિ રાજકુટુંબનાં પાત્રોને બાળલગ્ન, વૃદ્ધલગ્ન, પુનર્લગ્ન ને સ્નેહલગ્ન કરતાં આપણા સમાજનાં સામાન્ય માનવીઓ જેવાં બનાવી દીધાં છે તે અમસ્થું જ? ઘરડેઘડપણ લગ્ન કરનાર પર્વતરાયનો જુવાન થવાનો અભરખો તથા એવા કજોડાનો કમનસીબ ભોગ બનનાર લીલાવતીના દિલની લાય તથા અતૃપ્ત અભિલાષોના પ્રથમ ભડકા ને પછી રાખ અત્ર કુશળતાથી બતાવાયાં છે. પણ એ તો વસ્તુસ્થિતિનું સાદું સીધું ચિત્ર લેખાય; પરંતુ વૃદ્ધવયે પોતે લગ્ન કરનાર પર્વતરાય બાળવયમાં અકાળ વિધવા બનનાર પુત્રી વીણાવતીને એકાંતવાસમાં જાપ્તામાં રાખી પુરુષના સંસર્ગથી વંચિત રાખી તેની પાસે વૈધવ્ય પળાવે છે એવા નિરૂપણમાં તો કર્તાનો ચોખ્ખો કટાક્ષ જ રહ્યો છે. પણ એ કટાક્ષે સૂચિત છે તેટલો શબ્દવ્યક્ત નથી.

બીજી બાજુ વ્યક્ત ઉપહાસ ને કટાક્ષનો પણ ઠીક આશ્રય રમણભાઈએ નાટકમાં લીધો છે. રાઈના નગરચર્યાના પ્રવેશો (અંક ૩, પ્ર. ૨–૩)માં, કોટવાળે પકડી આણેલા ગોર અને યજમાનના કલ્યાણકામ સાથેના સંવાદ (અં. ૨, પ્ર ૧)માં, વંજુલવાણી (અં. ૨, પ્ર. ૨; અં. ૫, પ્ર. ૧)માં, અને વીણાવતી અને લેખાના (સંવાદ અં. ૬, પ્ર. ૪)માં. હાસ્ય સમાજસુધારણા માટે પથ્ય ઔષધ (corrective) છે એ હાસ્યકાર રમણભાઈ બરાબર જાણે છે, અને આ નાટકમાંના સુધારક રમણભાઈને હાસ્યકાર રમણભાઈએ સારી મદદ કરી છે. એ બધા પ્રવેશો તેમ જ રાણી લીલાવતીનો મૃત્યુસંદેશ સમાજસુધારણાના જ વિશિષ્ટ હેતુની સેવા કરવા યોજાયા છે. નાટકના કલાવિધાનની દૃષ્ટિએ નાટકને એની એટલી ઉપકારકતા નથી,* જેટલી કર્તાના હેતુને એની ઉપકારતા છે. ઊંડું જોશો તો સમાજસુધારણાના અનેકવિધ લાગતા વિચારમાંય આ નાટકમાં તો સ્ત્રીજાતિની અવદશાનો જ પ્રધાન મુદ્દો લગભગ સર્વત્ર રજૂ થયો છે. એ અવદશાનો કંઈક ખ્યાલ નગરચર્યાના પ્રવેશોમાં જેમણે સંગાથે મેળવ્યો છે એવા નાયક રાઈ અને તેના પીઠમર્દ જેવા દુર્ગેશને, 'સ્ત્રીજાતિની અવદશા પરિહારવાને' મહાહુતાશન પ્રગટાવવાની સહેજ નાટકી લાગે એવી રીતે પ્રતિજ્ઞા લેતા, અને તેય કમલા—એક સ્ત્રી—ની પ્રેરણાથી ને તેની હાજરીમાં લેતા, બતાવવામાં આવ્યા છે તે હકીકત લેખકના મનમાં એ મુદ્દો મહત્ત્વનો હતો એ સિદ્ધ કરી આપે છે. એવા પ્રતિજ્ઞાધારી રાઈને વીણાવતી જોડે પરણતો બતાવીને લેખકે ખપજોગું માર્ગદર્શન પણ કર્યું ગણાશે. સુધારક રમણભાઈ આમ આ નાટકમાં અછતા રહેતા નથી. સંસારસુધારાના કાર્યને આ નાટક દ્વારા સારો ફાળો એમણે આપ્યો છે. એ ફાળો 'ભદ્રંભદ્ર' દ્વારા એમણે આપેલા ફાળા કરતાં વધુ સંગીન અને કાર્યસાધક છે એ પણ સ્પષ્ટ છે; 'ભદ્રંભદ્ર'માં એમના ઉત્સાહાતિરેકે વાત ચોડી વણસાડી હતી.

---

* શાંત રસના ગભીર નાટકને આવી વિનોદ-ફરફરથી હળવું કરી જાય છે એ નાટકનીય સેવામાં એનો ફાળો.

'રાઈનો પર્વત'માં આમ એક નહિ પણ બેક પ્રયોજનોએ એકસાથ કામ કર્યું છે, અને નાટકના સ્વરૂપને ઘડવામાં પણ તેમણે ઓછું કામ કર્યું નથી. આ કેવી રીતે, અને નાટકની આ ઉદ્દેશ-પ્રધાનતાએ તેની કલાત્મકતાને કંઈ વિતાડ્યું છે કે કેમ એ છેવટે વિચારી જોવાનું રહે છે. [સપ્તાંકી આ નાટકમાં મુખ્ય વસ્તુની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વના ત્રણ જ અંકો છે: પહેલો, જેમાં રાઈને પર્વતરાય બનાવવાની યુક્તિનો અમલ શરૂ થાય છે; ચોથો, જેમાં લીલાવતીના પતિ થવાનું આવશે એ નવા ભાને સચિંત બનેલ રાઈનું ઉગ્ર મનોમંથન અને મંથનોત્તર નિર્ણય રજૂ થાય છે; અને પાંચમો, જેમાં એ નિર્ણયનો રાઈ અમલ કરે છે. પહેલા ને ચોથા અંક વચ્ચેનો છ માસનો ગાળો પૂરવા માટે જ બહુધા તો બીજો અને ત્રીજો એ બે અંકો યોજાયા છે. નાટક પાસે રખાતી હાસ્યરસની અપેક્ષા સંતોષવા સારુ રમણભાઈએ તેમાં હાસ્ય સારા પ્રમાણમાં રજૂ કરેલ છે. આમ નાટકની એ બે જરૂરિયાત સંતોષી, પણ તેમ કરવાની સાથે રમણભાઈએ તેમાં દુર્ગેશ-કમલાનું સ્નેહલગ્ન, ગોર-યજમાનનો ઝઘડો, વંજુલના ઉદ્‌ગાર અને નગરચર્યાનાં દૃશ્યો ગોઠવી સંસારસુધારાનું પોતાનું પ્રિય કાર્ય કરી લીધું છે. નાટકને જોઈએ તે હાસ્યરસ ત્યાં આપ્યો, અને છતાં એ હાસ્ય પાસેથી સમાજસુધારણાનું કામ તેમણે કઢાવી લીધું છે. નાટકને ખાસ કામના એવા ચોથા અંકમાં વૃદ્ધ પતિની યુવાન પત્ની લીલાવતીના કોડ અને તેની ચેષ્ટાઓ જોવા પર્વતરાયે મુકાવેલી છૂપી બારીની વાતો મૂકીનેય કર્તા ત્યાં સમાજસુધારણાનો પોતાનો મુદ્દો આડકતરી રીતે લાવ્યા છે છતાં ત્યાં એ બરાબર ભળી જાય છે ને ખૂંચતો નથી. પાંચમા અંકને અન્તે પશ્ચિમની રીતે છેવટનો પડદો પાડી શકાત. દુન્યવી નુકસાન છતાં નૈતિક દૃષ્ટિએ રાઈને વિજયી બનાવીને નીતિભાવનાનો પણ વિજય એ રીતે બનાવવો અશક્ય નહોતો પણ રાઈને એના નીતિશુદ્ધ આચરણનો બદલો આપીને નીતિનો વિજય બતાવવો કર્તાએ ધાર્યો છે એટલે એમણે અંકો ૬ ને ૭ યોજ્યા છે.] રાઈએ લીલાવતી જેવી સ્ત્રીનું અને રાજગાદીનું પ્રલોભન છોડ્યું તો તેને વીણાવતી ને ગાદી બંને

મળ્યાં, મરતી જાલકા તરફથી એનો માર્ગ સાચો હતો એવું અનુમોદન મળ્યું, અને શીતલસિંહ જેવા ખટપટીની બાજી ધૂળમાં મળી, એવું બધું આ છેલ્લા ચોંટાડેલા જેવા દેખાતા છઠ્ઠા ને સાતમા અંકમાં બતાવાયું છે તેની પાછળ કર્તાનું ઈશ્વરી નીતિવિધાન શીખવવાનું પ્રયોજન જ કામ કરી રહેલ છે. તેમ છતાં, નાટકની કેટલીક જરૂરિયાત પણ એ વડે સાધી લેવાનું કર્તાએ કર્યું સ્પષ્ટ જણાય છે. એક તો રાઈએ દરબારમાં જાહેર કરેલી પોતાની ગેરહાજરીનો પંદર દિવસનો ગાળો પુરાય છે, અને બીજું, ત્રીજા અંકને અન્તે રાઈએ 'સ્ત્રીજાતિની અવદશા પરિહારવાને' જે પ્રતિજ્ઞા લીધી છે તેનું વીણાવતી જેવી વિધવાને રાજગાદીને ભોગે પણ પરણવાનો આગ્રહ સેવતો એને દેખાડીને છેલ્લા અંકમાં પાલન થતું બતાવી આ નાટકની સૃષ્ટિ પૂરતી એક પ્રકારની સંપૂર્ણતા અને રાઈના વર્તનની સુસંગતિ કર્તા લાવ્યા છે. જૂનો રાજા વૃદ્ધલગ્ન કરનારો અને વિધવા દીકરીને પૂરી રાખનારો, નવો રાજા વિધવા–પુનર્લગ્ન કરી જાતે દાખલો બેસાડનારો તેમ જ પેલી ત્રીજા અંકમાંની પ્રતિજ્ઞાના પોતા પૂરતા પાલનથી પોતાની કારકીર્દિ શરૂ કરનારો એમ બતાવીને એ છેલ્લા બે અંકો દ્વારા કર્તાએ સમાજસુધારણાના પ્રયોજનનેય પાછું સિદ્ધ કર્યું ને? બીજી રીતે સંસ્કૃત નાટકોની માફક નાટકને Tragi-comedy જેવું સુખાન્ત પણ એથી બનાવાયું. [નાટકમાં પહેલા, ચોથા ને પાંચમા અંકોને મુકાબલે ગૌણ એવા બીજા ને ત્રીજા અંક પાસે આમ સંસારસુધારાનું, અને છઠ્ઠા તથા સાતમા અંક પાસે નીતિભાવના અને સંસારસુધારો એ બેઉ પ્રયોજનનું રમણભાઈએ કામ કરાવ્યું છે. અને આમ કરતાં, આગળ જોયું તેમ, નાટકના નાટકસ્વરૂપનું શક્ય તેટલું માન રાખ્યું છે. એમાંથી નીતિભાવનાનું પ્રયોજન નાટકના વસ્તુ તથા કલાવિધાનને વધુ ઉપકારક હોઈ તેમાં કુશળતાપૂર્વક વણાઈ ગયું છે. જ્યારે સંસારસુધારાનું આ જુનવાણી સ્થળકાળના નાટકમાં જરા વિસંવાદી અને આગન્તુક જેવું લાગે છે, અને તેથી જ રમણભાઈનું આગળ આવી જતું સુધારકત્વ ક્યારેક કઠે છે, પણ એના અર્થ તો એવો થાય કે અનુકૂળતા હતી તો

પોતાની એક પ્રિય માન્યતા અને પ્રવૃત્તિનેય મદદગાર નીવડે એવું કાર્ય નાટક દ્વારા સાધી લેવાનો લોભ રમણભાઈએ જતો કર્યો નહિ. સુધારક રમણભાઈની હાજરી નાટકમાં અનિવાર્ય રીતે જરૂરી નહોતી, તો બીજે પક્ષે એય ખરું છે કે સુધારકે આવીને નાટકકારને તેના કામમાં બહુ વિક્ષેપ પાડ્યો નથી. એકંદરે તો, સાત્વિક ગંભીર આનંદ સાથે બોધ આપી જતા આ નાટકની ઉદ્દેશપ્રધાનતાએ તેની કલાત્મકતાને કંઈ ગંભીર નુકસાન કર્યું નથી એ જ નિર્ણય પર આવવું પડશે.]



કવિતા અને ઇતિહાસનું મિલન

('શાહાનશાહ અકબરશાહ'ની સમીક્ષા)

ટેનિસનના *Akbar's Dream* એ કાવ્યથી[1] અને પછી હાલ્ડેનના 'મોગલ બાદશાહો'ના વચનથી પ્રેરાઈ તદ્વિષયક અન્ય ઇતિહાસ-ગ્રંથોની સહાય લઈ મુગલ બાદશાહો અને તેમના જમાનાને સ્તવતું બાદશાહનામું લખી, ફિરદોસીના શાહનામાની કંઈક અંશે સ્પર્ધા કરવાનો કવિશ્રી ન્હાનાલાલને થયેલો કોડ ગુજરાતને અત્યાર સુધીમાં બે નાટકો સંપડાવી કૃતાર્થ બન્યો કહેવાય. 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' એ બાદશાહ-નામાનું કવિની યોજના મુજબ ત્રીજું પણ પુસ્તકરૂપે પ્રગટ થવામાં તો

૧ 'રાજયુવરાજને સત્કાર' (૧૯૦૫)માં એમાંથી 'સત્ય, શાંતિ, સ્નેહ અને ન્યાય' એ પંક્તિ ઉતારી પાછળ નોંધમાં પણ અકબરના 'અદ્વિતીય અને અસિદ્ધ' સ્વપ્નની કવિશ્રીએ વાત કરી છે. ટેનિસનનાં કેટલાંક કાવ્યોનાં એમણે કરેલાં ભાષાંતરો તેમ જ 'લગ્નસ્નેહનો વિશ્વક્રમમાં હેતુ' એ લેખમાં 'પ્રિન્સેસ'માંથી આપેલા ઉતારાઓ અને લેખની વિચારસરણી કહી આપે છે કે અભ્યાસકાળમાં જન્મેલું વિક્ટોરિયાના એ રાજકવિનું આકર્ષણ કવિના લેખનારંભકાળમાં પણ ચાલુ રહ્યું છે. પરંતુ ટેનિસનની આવી અસર જોતા સાથે એ પણ ન ભૂલવું ઘટે કે યુનિવર્સિટીની ડિગ્રી માટે કરેલા ઇતિહાસના અભ્યાસે કાશીરામ દવે જેવા ભાવનાશીલ અધ્યાપકે આપેલી ઇતિહાસદૃષ્ટિએ અને સ્વકીય ભાવનાશીલ ગુણાનુરાગે કવિને જેમ અશોકના તેમ અકબરના પણ પૂજક–પ્રશંસક બનાવવામાં ઓછો ફાળો નથી આપ્યો. અશોક અને અકબરના સ્તુતિયુક્ત સંસ્મરણોલ્લેખો કવિની કૃતિઓમાં ઘણીવાર આવે છે તે આથી.

બીજું (પહેલું[૨] 'જહાંગીર—નૂરજહાન' ૧૯૨૮માં પ્રગટ થયેલું) નાટક છે. પાત્રોનાં સંભાષણ ડોલનશૈલીમાં થાય છે તેમ જ વચમાં અવારનવાર સુંદર ગીતો પણ આવે છે, એ રીતે બાહ્ય સ્વરૂપે કવિનાં અન્ય નાટકો જેવું જ એ લાગે, પણ તેનો વિષય અને કર્તાનો આશય તેને બીજાં નાટકો કરતાં જુદું પાડી દે છે. પાત્રો, પ્રસંગો, વાતાવરણ ઇત્યાદિ આની ઉપાદાનભૂત સામગ્રી ઇતિહાસની છે, અને ઇતિહાસ કવિની કલ્પનાલીલા પર નિયંત્રણરૂપ ગણાય. ઇન્દુકુમાર કે જયા કે જયન્ત જેવાં પાત્રો અને તેમનાં કાર્યો કવિની કલ્પનાસૃષ્ટિનાં, ત્યારે અહીં તો અકબર, પ્રતાપ વગેરે પાત્રો ખરેખર થઈ ગયેલાં અને શક્ય તેટલી પ્રમાણભૂત માહિતી જેને વિષે ઇતિહાસે સંઘરી—નોંધી રાખી છે તેવી સાચી વ્યક્તિઓ છે અને તેમનાં કાર્યો અને તેની પાછળ પ્રવર્તતા હેતુઓ ઇતિહાસખ્યાત છે. પરિણામે આમાં તો કવિના હાથ ઇતિહાસથી જકડાઈ જાય અને તેથી અન્ય સ્વકલ્પિત વસ્તુવાળાં નાટકોમાં કર્યું છે તેમ પાત્રોને ઝાંખાં ભાવનામૂર્તિ અને વાતાવરણને રંગદર્શી ને અસ્પષ્ટ રાખવાં અહીં પોસાય નહિ. પાત્રોનું, પ્રસંગોનું અને વાતાવરણનું ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ વિગતોથી ખચિત સ્પષ્ટરેખ નિરૂપણ કર્યા વિના આથી ચાલે નહિ. કવિએ એવું નિરૂપણ કરવાનો જેમ 'જહાંગીર-નૂરજહાન'માં તેમ આ નાટકમાં પણ કાળજીભરેલો પ્રયત્ન કર્યો છે.

---

૨ 'કુરુક્ષેત્ર'ના કાંડો પણ વર્ણ્ય વસ્તુનો સમયાનુક્રમ જાળવીને પહેલાં પહેલો, પછી બીજો, એમ ન લખતાં કવિશ્રીએ આડાઅવળા લખતા જઈ પ્રગટ કર્યા છે. બાદશાહનામામાં પણ એમજ બન્યું ગણાય. એમનાં બીજાં નાટકોમાં પણ ઘણા પાછલા પ્રવેશો પહેલાં ને આગલા પછી લખાયા હોય છે. એમની આ વિલક્ષણ ટેવનો અર્થ એ નહિ કે તેઓ કશી વ્યવસ્થિત યોજના વિના લખે છે. યોજના તો પહેલેથી નિર્ધારી લઈ 'કુરુક્ષેત્ર' લખવું હોય તો તેના કાંડો, 'સારથી' જેવી નવલ લખવી હોય તો તેનાં પ્રકરણો, અને નાટક લખવું હોય તો તેના અંકો ને પ્રવેશોનાં ખોખા કે હાડપિંજર તથા તેમાં મૂકવાની સામગ્રી તેઓ નક્કી કરી જ નાખે છે. પણ એમ કર્યા પછી પોતાની વૃત્તિ અને કલમને તેમની રુચિ ને અનુકૂળતા પ્રમાણે તેમાંથી ગમે તે કાંડ પ્રવેશ કે પ્રકરણ કે અંક પહેલો ઉપાડવાની તેઓ સદર પરવાનગી આપી દે છે. અંતે પછી એ સ્વતંત્ર રીતે નિર્માયેલા

અકબર ને તેના સેનાપતિઓ, મિત્રો, પ્રતિરથીઓ આદિ પાત્રો અને તેમનાં કાર્યો ઇતિહાસકથિત વિગતોની સચ્ચાઈ સાથે મુગલ જમાનાનું વાતાવરણ જાળવીને અત્ર રજૂ કરાયાં છે.

પણ ઇતિહાસકથન કંઈ કવિનું સાધ્ય નથી. એમનું સાધ્ય તો છે તેની મદદ લઈ અકબરશાહનું ગુણસંકીર્તન કરવાનું અને અકબરશાહનું વિભૂતિમત્ વ્યક્તિચિત્ર એમાંથી ઉપસાવવાનું. એટલે આ નાટક એકલું ઐતિહાસિક નથી રહેતું પણ ચરિત્રાત્મક પણ બની જાય છે. આની અસર નાટકની વસ્તુસંકલના પર ઘણી થઈ છે. સંકલના કવિએ એવી કરી છે કે અકબરનાં જીવન, સ્વભાવ, ચારિત્ર્ય અને ભાવનાઓ પર અજવાળું પાથરતા મહત્ત્વના પ્રસંગો અકબરજીવનમાંના તેમના સમયાનુક્રમને અનુસરતા એક પછી એક પ્રવેશમાં આવતા જાય. આથી બન્યું છે એવું કે ખરી નાટ્યકૃતિમાં બનવું જોઈએ તેમ, બધા પ્રવેશો કાર્યકારણભાવથી સંકળાયેલા રહેવાને બદલે કે બીજથી ફલાગમ સુધીના વસ્તુવિકાસની શ્રેણીનાં, જેમાંથી એકેને ખસેડી ન જ શકાય એવાં, ક્રમિક સોપાન બનવાને બદલે, સમાનકક્ષ રહી સહચારી ભાવે જ જોડાયેલા રહ્યા છે. નાટકમાંના બાવીસ પ્રવેશમાંથી એકાદબેને નાટકની સમગ્ર ઇમારતને જોખમાવ્યા વિના કોઈ એમ કહીને ખુશીથી કાઢી નાખી શકે તેમ છે કે એ પ્રસંગોમાં અકબરના ચારિત્ર્યદ્યોતક અને નાટ્યોપકારક અંશો મારે મતે બહુ છે નહિ. કપડાના ભરતવાળા તોરણનાં પાન જેવા કે કોઈ લાંબી ચાલીની એક પછી એક આવતી કતારબંધ ઓરડીઓના જેવા [1]આ નાટકમાંના પ્રવેશો પોતપોતાની અન્વયે આખી મુખ્ય કૃતિના હાડમાં તેમને ઉચિત સ્થાને ગોઠવાઈ જાય. કવિની કૃતિઓની વસ્તુસંકલનાનો અભ્યાસ કરતાં આ મુદ્દો લક્ષમાં લેવાથી, કેટલીક વાર તેના કેટલાક પ્રવેશો સ્વતંત્ર પ્રવેશો તરીકે કેમ સારા લાગે છે અને સમગ્ર સંકલના સરસ રીતે ગંઠેલી લાગણીને બદલે ક્યારેક ઢીલા બાંધાના કેમ લાગે છે. તે સમજાઈ જશે.

૧. તો, આ નાટકમાંની સંકલનાપદ્ધતિને માટે 'તોરણશૈલી' કે 'ચાલીશૈલી'

રીતે સ્વયંપર્યાપ્ત અને સ્વતંત્ર લાગતાં છતાં, પ્રત્યેક પ્રવેશમાં થોડું થોડું નિરૂપાતું જતું, અને આખરે બધાની સમગ્ર અસરરૂપે ઊઘડતું અકબરનું પાત્ર એ બધાને એક ધ્યેયમાં જોડનારું, તોરણની માયાપટી જેવું કે ચાલીની લાંબી મઝિયારી ચાલ કે ઓસરી જેવું, તત્ત્વ છે તો ખરું.

પણ એથી આવતી દેખાતી એકતા ઉત્તમ નાટ્યકૃતિઓની વસ્તુ-સંકલનામાં દેખાતી સુરેખ એકતાથી જુદી છે. વસ્તુતઃ નાટ્યકૃતિ રખાવે તેવી અપેક્ષાઓને આ નાટક બહુ સંતોષ આપતું નથી. નાટકનો કોઈ કુશળ કારીગર અકબરના આખા જીવનપટને નહિ પણ તેમાંના પોતાને સૌથી વધુ નાટ્યક્ષમ કે રહસ્યપૂર્ણ લાગતા ખંડને નાટ્યવિષય બનાવત, તેને માટેય મહત્ત્વના અને દ્યોતક પ્રસંગોને જ ચૂંટી તેના પ્રવેશો બનાવત, તે સાથે નાટકને નાટક બનાવનાર તત્ત્વ જે નાટ્યસંઘર્ષ તેને કેન્દ્રસ્થાને રાખી તેના ઉત્તેજન અને શમન અર્થે બધી સંકલના હોય એમ લાગે તેવી યોજના કરત, અને સમગ્રમાંથી ઉપસાવવાના ધ્યેય તરફ સતત નજર રાખી કૃતિને સુશ્લિષ્ટતા અર્પત. પણ એવું અહીં બહુ દેખાતું નથી કવિએ આખા અકબરજીવનને રજૂ કરવા માગી તેના જીવનના બધા જ મહત્ત્વના પ્રસંગોને મદદ માટે નોતર્યા છે. તેમ કરવાને બદલે જો એમનો આકર્ષણ-વિષય છે તે અકબરના સર્વધર્મસમન્વયના સ્વપ્ન પૂરતી જ નાટકની હદ આંકી દીધી હોત તો, નાટકનું ધ્યેય નક્કી થઈ જાત, અને અકબરની એ ભાવનાને ફૂલવાફાલવા ન દે તેવાં બળો (હિંદુઓની ઉદાસીનતા, મુસલમાનોનું ધર્મઝનૂન, સમગ્ર જમાનાની તેને ઝીલવાની અતત્પરતા ઇ૦) તેનાં પ્રતિનિધિ કે મુખ બનતાં પાત્રો ને તેમની પ્રવૃત્તિ સાથે અકબર ને તેની ભાવનાની સામે મોરચો માંડી ઊભેલાં ગોઠવાત અને નાટ્યસંઘર્ષ રજૂ કરી શકાત. શૉએ જેમ 'સેંટ જોન'માં જોનના વર્તનના રહસ્યદર્શન સાથે તે વેળા ઊગતી જતી રાષ્ટ્રધર્મની ભાવના અને એ ભાવના કઈ રીતે

એનું નામ વપરાય કે? રા. વિજયરાય વૈદ્યે 'જહાંગીર-નૂરજહાન' નાટકને 'પ્રસંગચિત્રોનો હારડો' કહી ઓળખાવ્યું હતું ('જૂઈ અને કેતકી,' પૃષ્ઠ ૨૧૭) એ સ્વીકારીએ તો 'હારડાશૈલી' એવો ત્રીજો શબ્દ પણ યોજવો પડે.

અનારકળીને શિક્ષા, નવરત્ન દરબાર, ટોડરમલને જમીનમહેસૂલની વ્યવસ્થિત યોજનાનો આદેશ, આઈને અકબરી ને અકબરનામાનું લેખન, ધર્મ-જિજ્ઞાસા ને ફત્તેપુર સીક્રીના ઈબાદતખાનામાં ધર્મચર્ચા, દીને ઇલાહીની સ્થાપના, ગૌવધબંધી, મુરાદનું દારૂબાજીથી મૃત્યુ, જીવનસંધ્યાએ એકલતા ને વિષાદ, સલીમનો પિતૃદ્રોહ, ગાદી માટે પક્ષાપક્ષી, આમેરકુમારીનો આપઘાત—અકબરના જીવનમાંના આ બધા મહત્ત્વના પ્રસંગો ઇતિહાસને વફાદાર રહેવાની પૂરી ચીવટ સાથે કવિએ જે રીતે અત્ર રજૂ કર્યાં છે તે તેમના ઇતિહાસપ્રેમની અને શ્રમની સાક્ષી પૂરે છે. ખાનખાનાનાં ચંડકોપી સ્વભાવ ને આચરણ, અકબરના પીતાંબર પરિધાન ને ચાંદબીબીને સીસું ખૂટતાં સોનારૂપાની ગોળીઓથી કરવા પડેલા સામના જેવી ઝીણી વિગતો પણ કવિ નાટકમાં લાવતાં ચૂકયા નથી. સીક્રીના રાજમહાલય, બુલંદ દરવાજો તથા ઇબાદતખાનું, ચોરંગાચોકમાં જીવતી શણગારસોગઠીઓ વડે ખેલાતો ચોસર (અંક ૨, પ્ર. ૧) પ્રભાતનું 'ઝરૂખાદર્શન' (પૃ. ૨૦૦), નવરત્ન દરબાર આદિની વિગતો તેમજ પાત્રોનાં પોશાક તથા સીજદો કરવા જેવી ક્રિયાઓ ઇત્યાદિનાં સૂચન, મુગલયુગનું વાતાવરણ કુશળતાથી સરજી આપવા સારુ જ યોજાયેલાં છે એમાં શક નથી. ઇલિઝાબેથને અને તેણે ઇસ્ટ ઇંડિયા કંપનીને આપેલા પટાને કવિ આ નાટકમાં સંભારે છે તે અકબરનો યશ છ હજાર માઈલ દૂરના ટાપુ સુધી વિસ્તર્યો હતો એ કૌતુકરસિક હકીકત બતાવવા સારુ તો ખરું જ, પણ સમકાલીન

તેના જમાના કરતાં આગળ હતી તે બધું નાટક દ્વારા બતાવ્યું છે, તેવી રીતે અકબરના સર્વધર્મસમન્વયના સ્વપ્નનું જ એની ઐતિહાસિક અને નિરપેક્ષ મીમાંસા એમાંથી ફલિત કરતા જઈ અકબરમાનસના અભ્યાસ સાથે સારું નાટ્યનિરૂપણ પણ થઈ શકત. સર્વધર્મસમન્વયની ભાવનાને કવિના નાટકમાં સ્થાન નથી મળ્યું એમ નહિ, પણ ઉપરસૂચવી તેવી નાટ્યોપકારક રીતે નહિ.

'સેંટ જોન' કે ડ્રિંકવૉટરના 'અબ્રહામ લિન્કન' જેવાં ચરિત્રનાટકની સાથે સંકલનાની બાબતમાં 'શાહાનશાહ અકબરશાહ'ને સરખાવાય તેમ નથી. ખરી વાત એ છે કે અકબરી ઇતિહાસ અને અકબરચરિત્રે કવિનું બધું લક્ષ જકડી લીધું છે. નાટ્યતત્ત્વનો વારો ત્યાર પછી આવ્યો છે. નાટકના કેટલાય પ્રવેશોમાં ખુદમાં નાટ્યતત્ત્વનું સારું પ્રમાણ હોવા છતાં એ બધા પ્રવેશોમાંથી નાટક ઉપજાવવા મથતી ગૂંથણીમાં નાટ્યોચિતતા ઓછી છે તેનું કારણ આ છે. ૨

આ તો થઈ કૃતિના નાટક તરીકેના બાહ્ય સ્વરૂપની વાત. એની આંતરસામગ્રીનો વિચાર કરતાં સૌથી પ્રથમ નજર જાય છે તેમાંના ઇતિહાસતત્ત્વ પર. કિશોર અકબરની હાથીસવારી, પાણીપતનું યુદ્ધ, હેમુવધ, નગરચર્યા, અકબરની અજમેરીતી યાત્રા, હિંદુ રાજકુમારી જોડે લગ્ન, જઝિયાવેરાની અને તીર્થધામોના વેરાની માફી, 'સંગ્રામમાં ગુલામ દાંસવાની બંધી,' ખાનબાબાનો બળવો અને તેમની પ્રત્યે ઉદાર વર્તાવ, ગ્વાલિયર–જોનપુર–અજમેર–માંડવગઢ–ગૌડવન–ચિતોડ–રણથંભોર–કલિંજર–ગુજરાત–બંગાળ–અહમદનગર–કાબુલ–આસીરગઢ પરની ચડાઈઓ અને દિગ્વિજય, આધમખાનને શિક્ષા, કાશ્મીરયાત્રા, મહામૃગયા, મીનાબજારમાં મળેલો બોધપાઠ,

૨ કવિશ્રી આ જાણે તો છે જ. એથી જ એમણે પોતાનાં નાટક શેલી ને ગયેની શૈલીનાં છે એ આ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં (પૃ. ૧૯) ફરી યાદ દેવડાવ્યું છે. મતલબ કે સંકલના આદિ બાબતો પરત્વે દશ્ય નાટક પાસે રખાતી અપેક્ષાઓ પોતાનાં નાટકો માટે રાખવા સામે કવિ સૌને આગળથી ચેતવી દે છે.

અનારકળીને શિક્ષા, નવરત્ન દરબાર, ટોડરમલને જમીનમહેસૂલની વ્યવસ્થિત યોજનાનો આદેશ, આઈને અકબરી ને અકબરનામાનું લેખન, ધર્મ-જિજ્ઞાસા ને ફત્તેપુર સીક્રોના ઈબાદતખાનામાં ધર્મચર્ચા, દીને ઇલાહીની સ્થાપના, ગોવધબંધી, મુરાદનું દારૂબાજીથી મૃત્યુ, જીવનસંધ્યાએ એકલતા ને વિષાદ, સલીમનો પિતૃદ્રોહ, ગાદી માટે પક્ષાપક્ષી, આમેરકુમારીનો આપઘાત—અકબરના જીવનમાંના આ બધા મહત્ત્વના પ્રસંગો ઇતિહાસને વફાદાર રહેવાની પૂરી ચીવટ સાથે કવિએ જે રીતે અત્ર રજૂ કર્યા છે તે તેમના ઇતિહાસપ્રેમની અને શ્રમની સાક્ષી પૂરે છે. ખાનખાનાનાં ચંડકોપી સ્વભાવ ને આચરણ, અકબરના પીતાંબર પરિધાન ને ચાંદબીબીને સીસું ખૂટતાં સોનારૂપાની ગોળાઓથી કરવા પડેલા સામના જેવી ઝીણી વિગતો પણ કવિ નાટકમાં લાવતાં ચૂક્યા નથી. સીક્રીના રાજમહાલય, બુલંદ દરવાજો તથા ઇબાદતખાનું, ચોરંગાચોકમાં જીવતી શણગારસોગઠીઓ વડે ખેલાતો ચોસર (અંક ૨, પ્ર. ૧) પ્રભાતનું 'ઝરૂખાદર્શન' (પૃ. ૨૦૦), નવરત્ન દરબાર આદિની વિગતો તેમ જ પાત્રોનાં પોશાક તથા સીજદો કરવા જેવી ક્રિયાઓ ઇત્યાદિનાં સૂચન, મુગલયુગનું વાતાવરણ કુશળતાથી સરજી આપવા સારુ જ યોજાયેલાં છે એમાં શક નથી. ઇલિઝાબેથને અને તેણે ઈસ્ટ ઈંડિયા કંપનીને આપેલા પટાને કવિ આ નાટકમાં સંભારે છે તે અકબરનો યશ છ હજાર માઈલ દૂરના ટાપુ સુધી વિસ્તર્યો હતો એ કૌતુકરસિક હકીકત બતાવવા સારુ તો ખરું જ, પણ સમકાલીન ઐતિહાસિક વાતાવરણ રજૂ કરવાના આશયથી પણ. પરંતુ કવિ લખી રહ્યા હતા નાટક, ઇતિહાસગ્રંથ નહિ; એટલે આની વિગતોનો સંભાર બાવીસ પ્રવેશોમાં ઠાંસવા જતાં તેઓ પ્રસ્તાવનામાં કહે છે તેમ તેમને 'સાલવારીને કેટલીક વેળા સંકોચવી ને કોઈક વેળા ઉલ્લંઘવી પણ પડી છે. દૃષ્ટાન્ત તરીકે : ખાનખાનાના પ્રવેશમાં ઈ. સ. ૧૫૫૭, ૧૫૬૦ ને ૧૫૬૨ના પ્રસંગો ગૂંથેલા છે. ગુજરાતવિજયના પ્રવેશમાં ૧૫૭૨ ને ૧૫૭૩ના બે ગુર્જર સંગ્રામોનું સંમિશ્રણ છે. 'પશ્ચિમના પાદ-

ઓમાં'...પ્રવેશમાં પણ અભ્યાસાલ કરતાં પાંચેક વર્ષોનું ઉલ્લંઘન દેખાશે.'* અસ્વાભાવિક લાગે તેવી ઉતાવળ પણ બનાવોના નિરૂપણમાં કવિને આને લીધે કરવી પડી છે. ખાનખાનાના બળવાના સમાચાર પછી થોડી જ વારમાં એની હારના સમાચાર આવે. એ સમાચાર કહેવાવાના પૂરા થાય નહિ ત્યાં તો 'સ્વયં એ દુવાગુઝારીને કાજ' આવે ને પ્રવેશને અંતે તો એ મક્કા શરીફની ઝિયારતે જવા ઊપડે એવું ખાનખાનાના (અં. ૧, પ્ર. ૩) પ્રવેશમાંનું નિરૂપણ આનું દૃષ્ટાંત છે. 'દક્ષિણની દેવડીએ' (અં. ૩, પ્ર. ૪) એ પ્રવેશમાં મુરાદનું મૃત્યુ, અકબરનું આગમન, સોનારૂપાની ગોળીઓથી લડતી ચાંદબીબીની વીરતા ને તરત જ તેના ખૂનના સમાચારની વિગતો રજૂ કરતાં પણ એટલી જ અપ્રતીતિકર ઉતાવળ થયેલી જણાય છે. કવિને કહેવી છે, બધી જ વિગતો, ને એમના હાથમાં છે નાટકના પ્રવેશોનું જ મર્યાદિત સાધન, એટલે આમ બન્યા વિના રહે નહિ. પરિણામે, આ કૃતિ ન શુદ્ધ નિર્ભેળ ઇતિહાસગ્રંથ કે ન ચોખ્ખી નાટ્યકૃતિ, પણ એ બંનેના એકમેકમાં ભળેલા મિશ્રણવાળી રચના બની ગઈ.

ઇતિહાસની આ વિગતોમાંથી અકબરની પાત્રમૂર્તિ કેવી ઊપસી આવે છે એ જોવું એ નાટકની આંતરસામગ્રીનો અભ્યાસ કરવામાં બીજી અગત્યની વસ્તુ છે. આજાનબાહુ એ પ્રતાપી[1] શહેનશાહની સ્ફૂર્તિ[2] અને ભીમસેની તાકાત[3] ઘણી છે. એની ઉદારતાને હદ નથી. હેમુને, ખાનખાનાને, પરાજિત થયેલા રાજવીઓને એ ક્ષમાશીલ ઉદાર વર્તાવથી નવાજે છે. એમની પ્રત્યે રોષ કે વેરનો છાંટો સુદ્ધાં એના દિલમાં ક્યારેય દેખાતો નથી. ઊલટું, દુર્ગાવતી, ચાંદબીબી, પ્રતાપ, દાઉદ જેવા સબળ પ્રતિસ્પર્ધીઓની વીરતાને એ વંદે છે ને મુક્તકંઠે પ્રશંસે છે. વાચક

*'શાહાનશાહ અકબરશાહ': પ્રસ્તાવના, પૃષ્ઠ ૨૦.

(૧) પૃ. ૬૪. (૨) 'વિષ્કંભક'માંની હાથીસવારી (પૃ. ૩૬-૩૭).

(૩) 'મહામૃગયા' (અં. ૨, પ્ર. ૫)માં સૈનિકોની વાતચીત.

આખાય નાટકમાં એને રોષે ભભૂકી ઊઠતો તો માત્ર બે જ વેળા જુએ છે—કોકલતાશ આધમખાનને અને અનારકલીને શિક્ષા ફરમાવતી વેળા, જે બંને પ્રસંગ એનો ચુસ્ત નીતિપ્રેમ વ્યક્ત કરે છે. પણ અકબરના સ્વભાવનાં આ ગુણલક્ષણો કરતાં વધુ મહત્ત્વનાં કવિએ એકથી વધુ વાર બતાવેલાં લક્ષણો તો બીજાં છે. એક છે અકબરની એના ઘટ સાથે ઘડાઇને જ આવેલી ધર્મજિજ્ઞાસા અને એનાથી પ્રેરાયેલો વિશ્વનું પરમ રહસ્ય પામવાનો એનો અભિલાષ.[૪] આથી એ સંતો ને ઓલિયાઓનો સમાગમ પ્રેમથી સેવે છે. શેખ સલીમ ચિસ્તી, શેખ મુબારક અને શેખ અબ્દુલ લતીફના ચરણ એ સેવે છે, તેમ પ્રચ્છન્ન વેશે વ્રજમાં મીરાંબાઈ અને અન્ય સંતમંડળીનાં દર્શને[૫] પણ જઈ આવી 'બાદશાહ તો છે સંતોનો નરઘાંબાજન્દો' એ વાક્ય ખરેખર સાચું પાડે છે. એનું બીજું

(૪) જુઓ એના ઉદ્‌ગારો :

(૧) 'સંસારના થર પાછળના થર—
તેજછાયાના આ અટાપટાઓમાં,
જગતકુંજે હું શું શોધું છું?' (પૃ. ૪૯)

(૨) 'દીવડો શોધું છું આવડી આલમમાં.' (પૃ. ૫૬)

(૩) 'ક્યહાં મળશે મારા આત્માનો ધન્વંતરિ?' (પૃ. ૫૭)

(૪) 'એની જ શોધમાં છું હું :
આત્માની શીતલતાની શોધમાં.' (પૃ. ૬૭)

(૫) 'પાણીથીયે મહામૂલાં, મારે પીવાં છે જીવનનાં પાણી.' (પૃ. ૫૬)

(૬) 'મારે સાંભળવા છે સંસારપારના શબ્દો' (પૃ. ૬૬)

(૫) ઇતિહાસની ઝીણીઝીણી વિગતોને આધારે લખાયેલા આ આખાય નાટકમાં દંતકથાવલંબી પ્રસંગો બે જ છે : એક, અકબરની આ વ્રજયાત્રા અને બીજો, મુકુંદ બ્રહ્મચારીની કથા. અકબરે વ્રજ જઈ મીરાંના કરેલા દર્શનની દંતકથા બહુ પ્રચલિત હોય તેમ, સંવત ૧૯૫૪માં પ્રગટ થયેલા 'મહારાણા પ્રતાપસિંહ' નામે હિંદી નાટકના ચોથા અંકમાં પણ એ પ્રસંગનો એક પ્રવેશ છે તે પરથી

એવું જ મહત્ત્વનું અને વસ્તુતઃ એનાં બીજાં બધાં ગુણલક્ષણોને ઢાંકી દઇ પ્રધાનપણે આગળ આવતુ સ્વભાવલક્ષણ તો સર્વધર્મસમન્વયનું મહાસ્વપ્ન છે, જે આ ધર્મજિજ્ઞાસાનું જ સંતાન નહિ તો સહજન્ય સહોદર છે. એ સ્વપ્નની સિદ્ધિને અર્થે જ એ હિંદુ, ખ્રિસ્તી, જરથોસ્તી અને જૈન ધર્મગુરુઓને અને સૂફીઓને નોતરીને[1] તેમની ધર્મચર્ચા સાંભળે છે. 'સુલહ–યે–કુલ્લ' ના ધ્યાનમંત્રનો તો તેર વર્ષની (જુઓ વિષ્કંભક, પૃ. ૪૫) ઉંમરથી તે મરવાની ઘડી સુધી (પૃ. ૩૧૩–૧૪) અખંડ જાપ જપતો અને દીને ઇલાહીની સ્થાપના કરીને એ મંત્ર સિદ્ધ કરતો આ નાટકમાં નિરૂપાયેલો અકબર આથી જ 'પૃથ્વીનો પરમહંસ,' 'જોગી,' 'રાજરાજર્ષિ,' 'પ્રભુના મધપૂડાની માખ' ઈત્યાદિ પ્રકટ અને 'મહાદી' એ સૂચિત શબ્દોથી કવિ વડે બિરદાવાયો છે. 'અફલાતૂનનું સ્વપ્નું' સાચું પાડનાર આવા ફિલસૂફ–રાજર્ષિનો દેહ ભલે મોગલનો હોય, એનો આત્મા તો પૂર્વજન્મના યોગીનો જ છે,[2] એટલે અલેફ ને ૐકારને એ એક ગણે અને હિંદુપત અને ઇસ્લામને પોતાનાં ડાબાંજમણા નયન[3] લેખે તેમાં નવાઈ શી?

આ પરથી, કવિ અકબર પર ખૂબ વરસી પડ્યા કોઈને ભલે લાગે, પણ રખીદાસને 'ભોજ સમોવડ ભૂપ' કહેવા જેવી અતિપ્રશંસા તો અહીં નથી. આ સંબંધમાં તો એટલું જ કહેવાનું કે જ્યાં જ્યાં પોતે કશું શ્રીમાન્, વિભૂતિમાન્, કે ઊર્જિત સત્ત્વ ભાળે ત્યાં ત્યાં એને

જણાય છે. અકબર મહારાણા પ્રતાપસિંહના દર્શને જાય છે એ પ્રવેશ (અંક ૩, પ્ર. ૨) કદાચ આ દંતકથા પરથી કવિને સૂઝ્યો જણાય છે. આખા નાટકમાં એ પ્રસંગ કવિકલ્પિત છે અને અકબરની વિભૂતિપૂજકતાનુ એક વધુ ઊજળું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડવા યોજાયેલો લાગે છે.

૧ પૃ. ૧૪૨, ૨૨૨.

૨ જે બતાવવાની તક મિસના ઇતિહાસે નોંધેલી મુકુન્દ બ્રહ્મચારીના જન્માન્તરની દંતકથાનો નાટકમાં ઉપયોગ કરીને કવિએ ઝડપી લીધી છે.

૩ પૃ. ૩૧૧.

સલામી આપવાની ગુણપૂજકતા[1] એ તો કવિનો વિશિષ્ટ સ્વભાવગુણ છે. સમન્વયદષ્ટિ, ઉદારતા અને વીરતા જેવા ગુણોનો પ્રકટ વિલાસ ઐતિહાસિક અકબરમાં નીરખી કવિ એના ગુણમુગ્ધ પ્રશંસક બન્યા છે. પછી તો એ રહ્યા પ્રકૃતિએ કવિ, ને વળી જેને જેને સ્પર્શે તેને ભાવના અને કવિતાથી રસી દે એવા કવિ; એટલે એમનું આલેખન કંઈ ઇતિહાસકારનું આલેખન રહે નહિ એ સમજી શકાય તેમ છે. કવિને હાથે અકબરની ઉદારતા, ક્ષમાશીલતા, ગુણપૂજકતા, ધર્મજિજ્ઞાસા, આધ્યાત્મિકતા, વિક્રમશીલતા, સંસ્કારિતા, રાજનયનીતિજ્ઞતા, નીતિપ્રેમ, અને સમન્વયભાવનાનું એનાં વાણી ને વર્તન દ્વારા એવા ઊજળા રંગે આ નાટકમાં આલેખન થયું છે કે ઇતિહાસદષ્ટયા એ નિરાધાર ન હોવા છતાં અકબરને એ અર્ધદૈવી કે ભાવનામૂર્તિ[2] પુરુષવિશેષ બનાવી દે છે. બીજા શબ્દોમાં, ઇતિહાસમાંથી ઊઠતા અકબરના ચિત્ર પર કવિની પીંછી ફરી છે અને તેટલે અંશે એ ચિત્ર ઇતિહાસનું જ રહેવાને બદલે કવિનું બન્યું છે. અકબરનાં સ્ખલનો કવિ નથી બતાવતા એમ તો નથી, મીનાબજારવાળા તેમ જ રાયપ્રવીણવાળા પ્રસંગે એની એક નબળાઈ–કામુકતા–કવિ સૂચવે તો છે જ, પણ એ બંને પ્રસંગોએ સામી વ્યક્તિઓએ શીખવેલા બોધપાઠને તત્ક્ષણ ઝીલી લઈ પુનઃ સ્વસ્થ-નિર્મળ બની જતો, અને મીનાબજારવાળા પ્રસંગ પછી તો તરત પોતાના જ જેવા દોષની

---

૧ કવિશ્રીએ દયારામ, પ્રેમાનંદ, દલપતરામ, પઢિયાર આદિને આપેલી અંજલિઓમાં તેમજ સનાતનીઓ, આર્યસમાજીઓ, વૈષ્ણવો, પારસીઓ, ઈસ્લામીઓ અને સ્ત્રીઓની સભાઓમાં પોતાની સમન્વયદર્શી ગુણપારખુ દષ્ટિથી એ ભિન્ન ભિન્ન ધર્મ, સંપ્રદાય, કોમ, જાતિ, સસ્કૃતિ ઈ૦નાં વિશિષ્ટ લક્ષણોજોઈ તેની કરેલી વાજબી પ્રશંસામાં એમનો આ ગુણ જ પ્રવર્તતો જણાય છે.

૨. છતાં અકબરનું ખરેખર વાસ્તવિક ને માનવી (human) લાગે એવું આલેખન સાવ નથી જ થયું એમ નહિ કહેવાય. મારી માગના આવેલા સલીમને જોઈ પ્રથમ રોષમાં મુખ આવરી લેતો અને પછી એને વાઘી નાખતાં તેણે સંબોધતો અકબર એના ગયા પછી સલીમાબેગમને કહે છે :

' સલામ, સાહબેગમ ! સિધાવો.

વકીલાત કરતી અનારકળીને ક્રૂર શિક્ષાય ફરમાવતો એને કવિ ચીતરે છે. એ છેલ્લા (અનારકળીને દંડવાના) પ્રસંગના નિરૂપણમાં કવિ

'એક આ મનાને રાજ નથી કરતો :
આ તો છે બાદશાહીનાં
હરસપૂજારીઓને સજા' (પૃ. ૨૬૬)

એમ અકબર પાસે કહેવરાવી સામાન્ય રીતે મનાતા તેની ક્રૂરતાના એ દોષને છાવરવા ને તેનો બચાવ કરવા મથતા જણાય છે. અકબરને ઊજળો ચીતરવાનો આશય તો હતો જ. તેમાં વિલાસ વિ૦ ઇંદ્રિયનિગ્રહ-સંયમ-વૈરાગ્યની પોતાની પ્રિય ભાવના રજૂ કરવાનો એ રીતે એક મોકો મળી ગયો તે કવિએ ત્યાં લઈ લીધો ! એ જ રીતે, ઘણા ઇતિહાસકારો અકબરના રજપૂતો સાથેના લગ્ન-મૈત્રી-સંબંધમાં રજપૂતોના ઝનૂનને ઠંડું પાડી તેમની મૈત્રી ને વફાદારી જીતી લેવાની મુત્સદ્દીગીરીભરેલી નીતિ અને દીને ઈલાહીની સ્થાપના એ નવા ધર્મના ખલીફા બની રાજ્યસત્તાની સાથે ધર્મસત્તાની કુલ લગામ પોતાના અખત્યારમાં રાખવાનો અકબરનો ગુપ્ત આશય અને અહંભાવ[1] (તેમજ પોતાને હેરાન કરનાર

બાબા એકલો છે, આત્મહત્યા કરશે.' (પૃ. ૩૦૯)
ત્યારે દુભાયેલા પિતાનું ઘડીકમાં રોષ ભૂલી આખું બની જતું પુત્રવત્સલ હૃદય અક્ષરદેહે કેવું અમર બની જાય છે ! વળી તે જ વખતે બહાર જતી સલીમાને એ મરણોન્મુખ બાદશાહ

'હજી તો ચૌરંગીમાં હરાવવાં છે
—અલ્લાહના આદેશ તો.
શણગારજે શીરાઝી ને બદખશાનીને...' (પૃ. ૩૦૯)

કહી 'ફીકર ન કરીશ, હજી તો હું જીવવાનો છું, હં !' એમ સૂચની ધીરજ ને આશ્વાસન આપવા યત્ન કરે છે ત્યારે પણ કેવું સાચું માનવી ચિત્ર કવિની કલમ સરજી આપે છે !

૧ 'અલ્લાહો અકબર' અને 'જલ્લે જલાલહૂ' એ બે દીને ઈલાહીના સ્તુતિમંત્રોમાં અકબર ને જલાલુદ્દીન એવા એનાં બેઉ નામો સૂચિત રીતે વપરાયાં છે તેથી પણ આમ માને છે.

ચુસ્ત દીનપરસ્ત મુસલમાનોને ચૂપ કરી દેવાની શેખ મુબારકે સાધેલી તક) જુએ છે, પણ કવિએ તો તેમાં સમન્વયની અને ઇસ્લામને જેની ખાસ જરૂર હતી તે ઉદારતાની દૃષ્ટિ જ જોઈ અને નિરૂપી.

પણ આમ બને એમાં નવાઈ જરાકે નથી. કવિશ્રી ન્હાનાલાલ જેના લખનાર હોય તે નાટક કલ્પિત હોય કે ઐતિહાસિક પણ એ ભાવનાપ્રધાન બન્યા વિના રહે જ નહિ. એમના નાટકના મંદિરમાં સિંહાસને બેઠેલી દેવમૂર્તિ તો હમેશાં હોય છે કોઈ સંસાર–કલ્યાણક ઉન્નત ભાવના. એ ભાવના જ કવિનું પ્રધાન વકતવ્ય હોય છે અને નાટકમાંનાં પાત્રો તથા પ્રસંગો તો એ ભાવનાને અજવાળવા, પુષ્ટ કરવા કે સિદ્ધ કરવા સારુ જ યોજાયેલાં હોય છે. આ નાટક પણ અકબરની ભાવનાપરસ્તીને લીધે એવું ભાવનાપ્રધાન બન્યું છે. નાટકમાં અકબર દ્વારા રજૂ થતી એ મુખ્ય ભાવના છે સર્વસમન્વયની, સર્વકલ્યાણની. આ નાટક જેટલું અકબરચરિત્રાલેખન માટે છે તેટલું જ આ ભાવનાને માટે પણ છે. પણ દેહવાસનાથી મુક્ત એવા આત્મલગ્નની ભાવના માટે જયા અને જયન્ત જેવાં પાત્રો કવિને સર્જવાં પડ્યાં છે તેમ અહીં સમન્વયની ભાવના માટે પાત્ર સર્જવું પડ્યું નથી, પણ અકબરના ઐતિહાસિક પાત્રમાંથી એ ભાવના ઉપસાવાઈ છે. એ ભાવનાના મૂળમાં રહેલી છે હૃદયની અભિજાત ઉદારતા, અને આવી ઉદારતાનું અકબરના સંબંધમાં પ્રથમ પગરણ સ્વાભાવિક રીતે જ હિંદુ અને ઇસ્લામ એ બે ધર્મોનો અને તેમના અનુયાયીઓનો સંકુચિત ભેદભાવ ભૂલવાની સાથે થતું આ નાટકમાં બતાવાયું છે. શેખ મુબારકનો 'અલેફ ને ઓમકાર એક છે' (પૃ. ૬૦) એ બોધ, શેખ સલીમ ચિશ્તીનાં 'પાણી ને આબ એક' (પૃ. ૬૭) તથા 'અનુલંઘાય એવી નથી એ પાળો' (પૃ. ૬૮) એ વચનોથી વધુ પુષ્ટ થઈ અકબરના ચિત્ત પર એવી અસર કરે છે કે કાશ્મીરમાંના ફકીર બાદશાહને (પૃ. ૧૫૭–૬૦) અને મિહોનીને (પૃ. ૨૪૭–૪૮) એ સંબંધમાં આપેલા જવાબના જેવા ઉદ્‌ગારો તો અકબરને સ્વભાવસહજ બની જાય છે. એ મિહોનીની ઝનૂની અને અનન્યનિષ્ઠ ઇસ્લામભક્તિ (જુઓ પૃ. ૫૮ અને ૨૪૭)

બરની આ ઉદારતા અને તેથી અંતિમ પરિણતિરૂપ સર્વધર્મસમન્વયની ભાવના સામે પડછા કે વિરોધદર્શનથી તેને ઉજ્જળવા માટે જ રજૂ કરાઈ છે એ તો સ્પષ્ટ છે હિંદના હજી સુધીય ક્રમભાગ્યે સળગતા રહેલા હિંદુ–મુસલમાન એકતાના પ્રશ્નનો, એક સાહિત્યકાર આપી શકે તેવી મદદ આપી, આવી સાચી ઉદાર દષ્ટિથી કાયમી અંત લાવવાનો કવિનો સદાશય પણ અહીં કામ કરી ગયો છે.

જેમ હિંદુધર્મ અને ઇસ્લામમાં એમ બીજા કોઈ પણ એક ધર્મમાં બધું જ પરમેશ્વરી સત્ય સમાઈ ગયું હોવાની અકબર ના પાડે છે. એ જુએ છે જ એવી વિશાળદર્શી નજરે કે એ કોઈ એક ધર્મનો બની શકે જ નહિ. [૧] આથી એનું મનોરાજ્ય

> 'સન્તસન્તનાં નિરખવાં છે નૂર
> ધર્મધર્મના ઝીલવા છે ધર્મમંત્રો,
> ... ...
> પ્રભુની પરણપરણનાં
> પીવાં છે તીર્થજલ.
> ... ...
> પાંદડાંના કલબલાટ નહિ
> વનના બોલ સાંભળવા છે;
> ખાડીઓના છલબલાટ નહિ,

---

૧ જુઓ એના ઉદ્‌ગારો :

(અ) 'પ્રભુ મધરણમાં જ નથી,
પ્રભુ મશારકમાં જ નથી :
પૃથ્વીનો પ્રભુ દશે દિશાઓમાં છે.
પ્રભુ હિન્દુઓનો જ નથી,
પ્રભુ માનવજાતનો છે,
આદમની ઓલાદ આદમિયાનનો છે.' (પૃ. ૨૪૦)

(આ) 'ઇસ્લામ કહે અકબરશાહ ઇસ્લામી છે;
હિંદુઓ ભણે અકબરશાહ હિંદુ છે;
... ...

મહાસાગરના શબ્દો સુણવા છે.

... ...

મ્હારે ખોજવું છે અન્તર્વાસી એકતત્ત્વ' (પૃ. ૧૪૨-૪૩)

એવા એના જ ઉદ્‌ગારોમાં કવિ વ્યક્ત કરે છે. સંકુચિત ધર્મઝનૂનની પાળોને વટાવી ગયેલી અકબરની ઉદાર વિશાળ દૃષ્ટિની સહોદરા જેવી એની ધર્મજિજ્ઞાસા પણ તેમાં કામ કરી રહી છે એ પણ કવિએ અકબરના મોંમાંથી તેવા અનેક ઉદ્‌ગારો[1] કઢાવીને બતાવ્યા કર્યું છે. અને છેવટે,

'અનેકમાના એકને જુવે છે,

એની દૈવી આંખ ઊઘડેલી છે' (પૃ. ૧૫૯)

એમ કહેતા અકબરને સર્વધર્મોના સમન્વયમાં એવું ગીતાભાખ્યું સાત્ત્વિક જ્ઞાન[2] મળે છે, એની દૈવી આંખ (એને કવિએ 'ત્રીજી' કહી છે ને એકથી વધુ વાર આતમમૂર્છામાં ને સમાધિમાં પડી જતો વર્ણવ્યો પણ છે.) ઊઘડે છે અને 'પૃથ્વીની ધર્મગાયોના ઘી' જેવો અને 'પ્રભુના પરિમલ–પરિમલના ભંડાર' 'ઇશ્વરી મધપૂડા' જેવો દીને ઇલાહી એ સ્થાપે છે એમ નિરૂપી કવિ સર્વસમન્વયની પોતાની પ્રિય[3] ભાવનાનો આ

અકબરશાહ તો છે ખુદાનો બન્દો.

... ...

અકબરશાહ એકદેશવાસી નથી,

સમસ્ત માનવજાતિનો છે :

અકબરશાહ એક ઉદ્યાનનો નથી,

બ્રહ્માંડના મહાવનનો છે. (પૃ. ૨૪૯)

૧ જુઓ પૃ. ૬૭ની પાદનોંધ ચોથી.

૨ 'अविभक्तं विभक्तेषु तज्ज्ञानं विद्धि सात्त्विकम् ।' (१८-२०)

૩ 'ઇન્દુકુમાર અંક ૨' (૧૯૨૭) માં 'સંસ્કૃતિઓના સમન્વય'ની (પૃ. ૬૪-૬૫. બીજી આવૃત્તિ), 'વિશ્વગીતા' (૧૯૨૭)માં સર્વધર્મ સમન્વયની (પૃ. ૧૨૩. બીજી આવૃત્તિ), આ 'શહાનશાહ અકબરશાહ' (૧૯૩૧)માં આપણે જોયું તે રીતે સર્વધર્મસમન્વય દ્વારા સર્વકલ્યાણની, 'ઇન્દુકુમાર-અંક ૩' (૧૯૩૨)માં રાજ્ય, પ્રજા, દેશ ને યુગની સંસ્કૃતિઓને બદલે એક માનવસંસ્કૃતિની 'આભઉદાર ભાવના'ની (પૃ. ૫૮-૫૯), અને 'ગોપિકા (૧૯૩૫)માં શહેરો અને ગામડાંના 'સંસ્કૃતિ અને પ્રકૃતિના

નાટકમાં વિજયધ્વજ ફરકાવે છે. 'ધર્મ અનેક છે રે, શાસ્ત્ર અનેક છે રે, સહુનો હરિવર છે એ એક' એ 'સમન્વયસ્તોત્ર' (પૃ. ૧૫૬) તેમ જ 'દશે દિશાઓનો સમન્વય એ આશ' (પૃ. ૧૬૪), 'પ્રભુનાં સત્ય પ્રત્યેક મહાધર્મમાં છે : પરમ સત્ય સર્વસમન્વયમાં છે' (પૃ. ૨૩૨), અને 'વૃક્ષો અનેક છે, વન એક છે' (પૃ ૨૩૪) જેવાં નાટક દરમિયાન આવતાં

સમન્વયની (પૃ. ૮૪) ભાવના કવિએ રજૂ કરી છે એ હકીકત આ સબંધમાં ખાસ સંભારવા જેવી છે. વસંતગર્ભ અને લગ્નભાવનાથી પ્રસ્થાન કરી, પછી ભારતભક્તિ-સેવાની ભાવના સાથે વિલાસવિરોધી વૈરાગ્યની ભાવનાનો મહિમા ગાઈ, આખરે પોતાના વનપ્રવેશની સાથે આ સમન્વયભાવનાનો બુલંદ લલકાર ગજાવી, એમણે શ્રીકૃષ્ણ માટે કહ્યું છે તેમ, કવિ 'સુંદર મટી ભવ્ય થયા' હોય એમ નથી લાગતું? એમનો આવો ભાવનાવિકાસ જોવો હોય તો આપણે એમ કહી શકીએ કે આગલી ભાવનાઓનુ ધરાઈને ગાનગુંજન કર્યા પછી એમની સૂક્ષ્મદર્શી કવિદષ્ટિને જગત વ્યક્તિવ્યક્તિના, કોમકોમના, પક્ષપક્ષના, રાષ્ટ્રરાષ્ટ્રના (ધોળી, કાળી, પીળી, આર્ય, એંગ્લોસેકસન, સેમિટિક) પ્રજાપ્રજાના અને ધર્મધર્મના ઝઘડા ને કલહને પરિણામે વિનાશક વિસંવાદના રોગથી પીડાતું દેખાયું, અને એ રોગના પ્રતિકાર માટે 'સર્વસમન્વય-સર્વકલ્યાણ'નું ઔષધ એમણે સૂચવવા માંડયું છે; કોણ કહેશે કે એ ભાવનામાં વિશ્વના ભાવિ કલ્યાણનો સાચો રાહ નથી?

આ ભાવના પ્રત્યેના કવિના પ્રેમનાં મૂળ તપાસવાં જેવાં છે. કોલેજમાં શીખેલા અકબરના ઇતિહાસના અને ટેનિસનના Akbar's Dream એ કાવ્યના વાચનના સંસ્કારોનાં બીજ કવિના ઉદારતા-વિશાળતા-પ્રેમી હૃદયની અનુકૂળ ભૂમિમાં વવાઈ આ ભાવના ઊગી હશે એમ, નીચેનાં

૨ 'અકબરશાહે કીધા અવનીતલમાં
ધર્મસમન્વયના મહાપ્રયત્નો.' (વિશ્વગીતા પૃ. ૧૨૮)

૨ 'અકબરના શ્રાદ્ધ સમી બ્રાહ્મસમાજ.' (ઇન્દુકુમાર અંક ૧, પ્ર. ૫)

જેવાં અન્યત્ર ઉચ્ચારેલાં વચનોમાં કવિને આ ભાવનાનું સંસ્કારસાહચર્ય (asso-ciation) અકબર સાથે જ છે એમ દેખાય છે તે પરથી, સમજાય છે. પણ એ સાથે જ, ગોવર્ધનરામની 'સરસ્વતીચંદ્ર'માંની સંસ્કૃતિઓના ત્રિવેણીસંગમની ભાવના પાછળ રહેલી સમન્વયદષ્ટિની પણ, એમની લગ્નભાવના કે પ્રણયમીમાંસાના જેટલી જ, અસર કવિ પર થઈ હોવા જોઈએ એમ પણ લાગે છે.

ઉચ્ચારણો નાટકમાંની આ પ્રધાન ભાવનાની જ ધૂન ગજાવે છે. 'સુલહ-યે-કુલ્લ'! સર્વસમન્વય! સર્વકલ્યાણ!' તો જાણે અકબરજીવનકાવ્યનું અને આ નાટકનું ધ્રુવપદ હોય તેમ, અકબરને આપણે પ્રથમ જોઈએ છીએ ત્યારથી તે નાટકમાં એ આપણી વિદાય લે છે ત્યાં સુધીમાં, એ મંત્રનું એકશ્રુતિ ગાન એને મુખેથી નીકળ્યા જ કરે છે. પરિણામે, અકબર આ ભાવનાની મૂર્તિ કે પ્રતિનિધિ કે ઉદ્ગાતા બની ગયો છે.

આ ઉપરાંત બીજી પણ એક-બે પોતાની પ્રિય ભાવનાને અહીં લાવવાનો મોહ કવિ ખાળી શક્યા નથી. એમાંની એક છે કામ વિ૦ પ્રેમની, વિલાસ વિ૦ ઇન્દ્રિયનિગ્રહની ભાવના, જે અહીં બીજા અંકના ત્રીજા પ્રવેશમાં ફકીરબાદશાહ અને અકબરના સંવાદમાં અને તે જ અંકના ચોથા પ્રવેશમાં અનારકળી સાથેના અકબરના સંવાદમાં કવિએ જરાક અપ્રાસંગિકતાનો દોષ વહોરી લઈને પણ રજૂ કરી છે. ફકીરબાદશાહ અકબરને रसिकाः कामवर्जिताःની ફિલસૂફી સમજાવી 'કામ કે વિલાસ કે વિહાર' કરતાં પ્રેમનું સ્થાન તો ઊંચું ને નિરાળું છે એ શીખવે છે. અનારકળી અને અકબર વચ્ચેનો સંવાદ તો 'જયા અને જયન્ત'માંના નૃત્યદાસી અને જયા વચ્ચેના અને 'ઇન્દુકુમાર-અંક ત્રીજા'ના છઠ્ઠા પ્રવેશમાં આવતા પ્રમદા અને કાન્તિ વચ્ચેના સંવાદ જેવો જ છે. એ પ્રવેશમાં અનારકળી નૃત્યદાસી અને પ્રમદાની બહેન જ બની જઈ દેહ, રૂપ ને ઇંદ્રિયોની પૂજાનો-વિલાસનો-પક્ષવાદ એવી દલીલો સાથે કરે છે કે અકબર એની સાથે સબળ ચર્ચા કરી શકતો નથી (આખાય સંવાદમાં અકબર અનારકળી કરતાં ઘણું જ ઓછું બોલે છે) પણ રોષે ભરાઈને એની માફ કરવા ધારેલી સજા ચાલુ રાખે છે. એને અંગે થોડો વખત તો એવું બને છે કે અકબર કરતાં અનારકળી જ વાચકની સહાનુભૂતિ હરતી જાય છે અને 'આ તો છે બાદશાહીની, હવસપૂજારીઓને શિક્ષા' એ અકબરના શબ્દો તો જાણે અકબરના એ કૃત્યના બચાવની ઢાલ તરીકે કવિએ વાપર્યા છે એવું વાચકને લાગવા મંડી જાય છે. પણ તરત જ બોલાતા શિલાલેખ

'પાપને પુણ્યના વાઘા સજાવતાં

ઉત્સવપૂજનનાં ઉત્સવી ધમકીઓ
એ જ છે પૃથ્વીનાં પરમ ભાર.'

એ શબ્દો, દેહવિલાસની વૃત્તિને સાવ કુદરતી કહી તેને સત્કારવાનું કહેતી અનારની દલીલોની સંગોપનાનો ખ્યાલ આપી, અકબરના કૃત્યને વાજબી ઠરાવવાનો જરાક પ્રતીતિકર યત્ન કરી જાય છે. મેવાડમાં થતા વિલાસના આગમનને સચિંત નયને જોતા મરણોન્મુખ મહારાણા પ્રતાપની 'શિશોદિયાનાં સંન્યાસ ને તપશ્ચર્યા'ના ભાવી વિષેની ફિકર (પૃ ૨૫૬–૨૫૮)માં પણ કવિએ વિલાસનિંદા કરી ત્યાગમહિમા ગાયો છે. કવિની બીજી ભાવનાઓમાં લગ્નસ્નેહની, રસિક નિર્મળ દાંપત્યની, બીજા અંકના પહેલા અને ત્રીજા અંકના સાતમા પ્રવેશમાં અકબર ને સલીમા બેગમના દાંપત્યના સુગમ ચિત્રમાં સૂચિત રીતે મૂર્ત થઈ છે. કવિની વસંતભાવના દીને ઈલાહીની સ્થાપનાના પ્રસંગને વસંતપંચમીને દિવસે યોજીને વસંતનો મહિમા સમજાવવાની (પૃ. ૨૩૨–૩૩) કવિએ લીધેલી તકને લીધે આ નાટકમાં જરાક ડોકિયું કરી ગઈ છે. નાટકનાં વસ્તુ, પાત્રો ને વાતાવરણ ઐતિહાસિક હોવા છતાં એ ત્રણેય તત્ત્વો કવિની ભાવનાશીલતાથી કેવી રીતે રંગાઈ ગયાં છે ને એમ બનવાથી પ્રસ્તુત નાટક વસ્તુ–પાત્રો–વાતાવરણમાં અન્ય નાટકોથી ભિન્ન હોવા છતાં એ કેવી રીતે એના બાહ્યાંતર સ્વરૂપમાં કવિનાં અન્ય ભાવનાપ્રધાન નાટકો જેવું જ બની ગયું તે આ બધી હકીકત સમજાવી દે છે.

અને જેમ એ ભાવપ્રધાન નાટકોમાં તેમ અહીં પણ અહીંતહીં ઉચિત સ્થાને ગોઠવાયેલાં કાવ્યો ને ગીતો નાટકની શોભામાં અભિવૃદ્ધિ કરે છે. નાટકનો ઉપાડ ગીતથી થાય છે અને અંત પણ ગીતની સુરાવલિના ગુંજન સાથે જ આવે છે એ ખાસ જોવા જેવું છે. અદૃશ્ય સત્ત્વો એનાં ગાનારાં છે એ એના કૌતુકરાગની કે ઊંચી કવિતા તરીકેની એની કિંમત આંકી નથી, પણ ગ્રીક નાટકના 'કોરસ'નો ધર્મ તે બજાવે છે તેમાં તેની ખરી ખૂબી રહેલી છે. 'કાળનાં ચોઘડિયા વાગે સૌભાગ્યનાં' એ કુરુક્ષેત્રની ભૂતાવળનું પહેલું ગીત 'ત્રિકાળના સમ્રાટ' અકબરના

વિજયની અને એથી આવનાર ભારતના સૌભાગ્યની મંગલ વધામણી ખાય છે, અને 'આજ જગત ડાલવ્યાં રે, ઉત્સવ ઊજવાય દૈવતીર્થમાં' એ સમાપ્તિગાન વચમાં નિરૂપાઈ ગયેલા અકબરજીવન પર ઊજળું મિતાક્ષરી ભાષ્ય[1] બની જાય છે. એ રીતે અકબરચરિત્ર રજૂ કરતા આ નાટકની અનુકૂળ ભૂમિકા અને ઉપસંહાર અનક્રમે વિષ્કંભક અને છેલ્લા 'અન્તર્નાટક' (એને અન્તર્નાટક કરતાં સમાપ્તિદૃશ્ય–Epilogue–જ કહેવું ઘટે, જેમ વિષ્કંભકને પ્રસ્તાવના કે Prologue કહેવાય તેમ:) સમગ્રમાં થાય છે તેના કરતાં આ બે, આખા નાટકને ભાવ-સમગ્રતા (Unity of impression) સાધી આપતાં, ગીતોમાં જ ગેાજાયેલ છે. નાટકમાંનાં બાકીનાં ગીતો પરત્વે એટલું કહી શકાય કે એમાંનાં ઘણાં પ્રસંગાનુકૂલ છે, કેટલાંક પાત્રાનુકૂલ છે ને કેટલાંક નાટકની મુખ્ય ભાવનાને ને વાતાવરણને ખાતર મુકાયાં છે. 'આજની રાત રહો રઘુવીર,' 'મહારાજ ચોસર ખેલો,' 'આ જિંદગીના જહાજે' અને બીજાં ઘણાંમાં પ્રસંગાનુકૂલતા રહેલી છે એ તો તરત કળાઈ આવે છે. 'ફૂલડાં જગ્યે-જગ્યે રે' અને 'પંખિણી પ્રેમવનની' એ રૂપમતીના જેવાં ગીત જેમ પાત્રાનુરૂપ ને પાત્રગત ભાવને અનુકૂલ છે, તેમ 'ભરેલા વિશ્વમાં આ દિલનાં સિંહાસન ખાલી' એ અનારકળીની ગઝલ પાત્રાનુરૂપ હોવા સાથે એ પાત્રની જીવનફિલસૂફી રજૂ કરે છે. 'ધર્મ અનેક છે રે' એ ગીત તો સીધી રીતે અકબરને ભાવતી ભાવનાનું જ કથન કરે છે અને 'હો શરમણ, આવજો અમ ઘેર' તથા 'આ જગની ઝાળો શમવે એ કયાં છે અમૃતમેહુલા' એ ગીતો જગતના અંધાર સામે ફરિયાદ કરી એને વિદારવા કોઈ સન્તને માટે પુકારે છે. કવિ ગંગના છપ્પા, નરહરિનો ગોમાતાની ફરિયાદ વ્યક્ત કરતો છપ્પો, પૃથ્વીરાજના પ્રતાપ પરના ઐતિહાસિક પત્રમાંના દુહા, રાયપ્રવીણે ગાયેલું યુગલચરણાં મંજુ રઘુવર–

1 એવું ભાષ્ય સંવાદમાં રજૂ કરાયું છે અકબરના અવસાન પછી તરત સલીમ, રાજા માન, આદિ પાત્રોએ એને આપેલી અંજલિઓમાં (પૃ. ૩૨૪–૨૫). પૃ. ૨૭૭ના પૂર્વાર્ધમાં પણ એવું છે, પણ ત્યાં એકલી પ્રશંસા છે, ભાષ્ય નથી.

શ્યામ એ ગીત, મહેરુન્નિસાએ ગાયેલી હાફીઝની 'તાઝે બતાઝે નૌ બનૌ' એ ગઝલ : એ સૌ પ્રાચીન ગીતોના નાટકમાં થએલા અવતરણનું તેમજ અજ્મેરીનાં પાંચ સ્તવનગીતોનું પ્રયોજન પણ સ્પષ્ટ છે. વળી ચિતોડનો, ગુજરાતનો અને કાશ્મીરનો મહિમા ગાતાં 'જય ક્ષત્રિયતીર્થ ચિતોડ,' 'અમ ગુર્જરાતણનાં બાણ' અને 'સરવરિયું લ્હેરી લ્હેરી આ જગ' એ ગીતોય (જેમાંનાં છેલ્લાં બે તો ગુજરાતણો ને કાશ્મીરિયણોને કંઠેથી ગવાતાં વર્ણવ્યાં છે!) જ્યાં એ મુકાયાં છે ત્યાં સાવ પ્રયોજનરહિત નથી લાગતાં, પણ તે તે પ્રદેશની વિશિષ્ટતાઓનું યોગ્ય વાતાવરણ જમાવી આપે છે.

આ સમગ્ર ગીતસમુદાયમાં 'વૃંદાવનની સન્તમંડળી' (કવિએ જેમ 'વિશ્વગીતા'માં બધા પયગંબરો ને ધર્મપ્રવર્તકોનો સમૈયો યોજ્યો છે તેમ આ પ્રવેશમાં અકબરી યુગનાં બધાં જ સંતોને અકબરના અને વાચકોના લાભાર્થે એકઠાં કરી દીધાં છે) એ પ્રવેશનાં ગીતો પોતાની વિશિષ્ટતાઓને લીધે જુદાં જ તરી આવે છે. નંદદાસજીનું 'અણુ અણુમાં રમે રાસ,' મીરાંનું 'આભપરો મેહુલો ગાજે મલ્હાર,' હરિદાસજીનાં 'આવો માણો રસિકવરની કુંજે, રસરાજ' અને 'હો વ્રજરાજ! તારી વાંસળીએ'; અને સુરદાસજીનાં 'દુનિયા જેવી કીધી દૂર' ને 'લહરિયાં સાગરમાં ન સમાય' એમ ચાર સંતોનાં એ ૭ ભજનોમાં (અલબત્ત એની ગેયતા ભજનોની નહિ પણ રાસની છે), એનાં ગાનારનાં ગળાંની પાછળ કવિશ્રી ન્હાનાલાલનો કંઠ વરતાય છે તો ય, થોડી પાત્રાનુકૂલતા છે એ જોઈ શકાશે. એ ગીતોમાંનું સંગીત, લય, સંસારવિમુખ સંસારવિસ્મારક ભજનમસ્તી, કાવ્યસમગ્રમાંથી સ્ફુરતા આધ્યાત્મિક ભાવનો ભગવો રંગ,[1] અને અગોચર—અનહદ—ના પ્રદેશનું દર્શન—સ્પર્શન—કથન, એ ગીતોમાંનાં ચારને આ નાટકમાંનાં ગીતોમાં તેમ કવિનાં સમગ્ર કવિતામાં આગલી હરોળમાં

[1] આ રંગે રંગાયેલાં ગીતોનું સંખ્યાપ્રમાણ આ નાટકમાં ઝાઝું છે. એ આ છમાં 'દો શરમણ આવજો અમ ઘેર,' 'આ જગની ડાળે શમશે,' 'આ જિંદગીના જહાજે' અને 'ધર્મ અનેક છે રે' એ ગીતો ભેળવતાં જણાશે. નાટકમાંની ભાવના અને અકબર પોતે જ એ રંગે રંગાયા છે એટલે આમ બને તેમાં નવાઈ શી?

મૂકી દે છે, અને એને એનાં ભાવમસ્ત ગાનારાંના જ કંઠે ગવાતાં સાંભળવાના અકબ્બરને મળેલા અમૂલ્ય લહાવાની ઈર્ષ્યા સહૃદયોમાં ઉપજાવે એવાં છે. એ ગીતોમાં જો એકતારાનો ને વાંસળીનો સૂર સંભળાય છે તો 'કસુંબલા કીધા નાહોલિયા'માં મૃદંગ કે ઢોલક પરની થાપનો અને 'જય કેસરચીર રણધીર રમે' એ રણગીતના બુલંદ શૌર્યલલકારમાં પડઘમના અવાજ ને સિંધુડાના મરદાની સૂર સંભળાય છે. લોકગીતોના ઢાળોમાં પોતાના કાવ્યરસને વહાવતાં જે સફળતા કવિને મળી છે તેવી જ સફળતા ચારણી છંદના પ્રયોગમાં (જેમ 'વિશ્વગીતા'માં[1] તેમ અહીં પણ) એ બીજા ગીતમાં કવિને મળી છે એ ચોખ્ખું છે. એ એ પણ બતાવી આપે છે કે કવિ શૃંગાર અને અધ્યાત્મભાવની માફક વીરરસનેય કુશળતાપૂર્વક કવી શકે છે.

કવિનાં ગીતોની એક વિશિષ્ટતા જોવા જેવી છે. એમનાં નાટકોમાં મૂકાતાં ઘણાં ગીતો આમ તો સ્વતંત્ર જ લખાયેલાં હોય છે અને પછી નાટકોમાં ઉચિત સ્થાને તેમને કવિ ગોઠવી દેતા હોય છે આથી નાટકમાં પ્રસંગ કે પાત્ર કે ભાવને અનુકૂલ લાગતાં એ ગીતોની નાટકપૂરતી પ્રસંગાનુકૂલતામાં સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકે એ બહાર પણ શોભી શકે એવી, કવિતાને કામની, સર્વકાલીનતા પણ હોય છે, જે 'આજની રાત રહો રઘુવીર,' 'હો શરમણ આવજે અમ ઘેર,' અનારકળીની ગઝલ અને એવાં બીજાં ઘણાં ગીતોમાં જોઈ શકાય છે. ધ્વનિ, અલંકારો, કલ્પનાલાલિત્ય, ભાષામાધુર્ય જેવા ગુણો તો ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં બધાં ગીતોમાં છે, પણ એમાનાં 'જય કેસરચીર રણધીર રમે,' 'આભમાં ઊગતી કલાનો ચંદ્ર ઊગ્યો,' 'ફૂલડાં જન્મે-જન્મે રે' ('દેવાકુંજે વિંધ્યનિકુંજે, વનમાં, જનમાં, રણમાં'), 'હો વ્રજનાજ! તારી વાંસળીએ,' 'લહરિયાં સાગરમાં ન સમાય' જેવાં ગીતોમાંનું પદલાલિત્ય અને સ્વરસંગીત એક ગણાવવા જેવું આકર્ષક તત્ત્વ છે. કવિ પોતે ભલે સરસ રીતે ગાઈ શકતા ન હોય. પણ એમને લોકગીતોનું સંગીતસૌંદર્ય પારખનારી સૂક્ષ્મ શ્રવણેન્દ્રિય છે અને એથી જ

---

[1] 'વિશ્વગીતા' અંક ૬, પ્ર. ૫: ગર્ગજોગીએ ગાયેલો વિરાટનો રાસ.

એ માધુર્યઝરતાં અનેક ગીતોના રચયિતા બન્યા છે, એ વાતની એનાથી પ્રતીતિ થઈ જાય છે. અલબત્ત, નાટકમાંનાં ઓગણત્રીસે ગુજરાતી ગીતો (એમાં કેટલીક ગઝલો પણ છે) એક સરખાં કક્ષાનાં નથી, (પહેલી પંગતમાં મૂકવા લાયક બારેકને[1] ગણી શકાશે) તોપણ આટલાં ગીતોથી નાટક પર કાવ્યરસનો અભિષેક કરી કવિએ અનેક ઐતિહાસિક પ્રસંગોથી ભરપૂર એવા આ નાટકને શુષ્ક બની જતાં અટકાવ્યું છે એ તો ચોક્કસ. રા. ન્હાનાલાલ ઇતિહાસકારે પછી ને નાટકકારે પછી, પણ સૌથી પ્રથમ તો છે કવિ જ. એમના એ કવિસ્વરૂપે નાટકમાં પોતાનો ભાગ તો ભજવવો જ જોઈએ ને?

ને એમ તો નાટકનાં કૌંસમક્યાં અભિનયસૂચનોમાં તથા પાત્રોના સંભાષણવાળી ડૉલનશૈલીમાં પણ કવિ કવિ જ રહ્યા છે. એથી જ તો ઇતિહાસપોથીમાંથી સીધાં ચાલ્યાં આવતાં પાત્રો જાણે કવિની જ ભાષામાં કવિની જ ભાવનાઓ ઉચ્ચારી રહ્યાં હોય એમ ઘણીવાર લાગે છે. પણ ડૉલનશૈલીમાં યથાપાત્રતા આવતી નથી અને ભાષા બધો વખત એક જ ઢાળાની રહે છે એમ નિર્વિવાદપણે કહી શકાશે નહિ. નગરશેઠ અને કવિરાજ દર્શીજી આદિના મોંમાંથી નીકળતી ભાષા[2] તે પાત્રોના વ્યક્તિત્વનો ખ્યાલ આપી તેમનાં પાત્રોને સજીવ બનાવી શકે છે ખરી. ક્યારેક મિતાક્ષરી ને સચોટ (એક જ ઉદાહરણ : રાયપ્રવીણ ને અકબરનો સંવાદ,

---

૧. પૃ. ૩૨૩મા પર અપાયેલાં ગીતોના અનુક્રમાંક પ્રમાણે આટલાં : નં. ૩, ૫, ૬, ૧૨, ૧૭, ૨૧, ૨૨, ૨૪, ૨૫, ૨૭, ૨૮ અને ૩૧.

૨ જુઓ: અકબર : કુશળ તો છો ને? નગરશેઠજી?

નગરશેઠ : સમા પ્રમાણેસ્તો, આલમપનાહ!
બાદશાહનાં દર્શને કમીના નહિ રહે.

... ...

નગરશેઠ : ને મહાજનની પેશકશ ને થાળ
પણ માણેકચોકમાં થશે ને?
અકબર : વારેવારે પેશકશ ન હોય, શેઠજી

પૃ. ૨૦૮), કયારેક તેજસ્વી વાક્છટાવાળી (દા. ત. અનારકળીની, અં. ૨, પ્ર. ૪માં), કયારેક ભાષણિયા, કયારેક કાવ્યમય, કયારેક લાગણીઓ ને ભાવોર્મિઓ ઉછાળતી, કયારેક કૃત્રિમ, કયારેક નાટયાનુકૂલ એવી ડોલનશૈલીની સિદ્ધિઅસિદ્ધિઓનું દર્શન નાટકમાંથી આપણને મળી રહે છે. એમાં ઘણાને ખૂંચે એવું તત્ત્વ એમાં ફારસી શબ્દોનો જે બહોળા પ્રમાણમાં ઉપયોગ થયો છે તે છે. મુગલ જમાનાનું ને પાત્રોનું આ નાટક છે તો મુગલ દરબારની ભાષાનું થોડું તત્ત્વ એ વાતાવરણને યોગ્ય ઉઠાવ આપવા માટે જરૂરી છે એવી માન્યતાએ કવિ પાસે આમ કરાવ્યું લાગે છે. ફારસી શબ્દો ને વાકયપ્રયોગો ('સુલહ–યે કુલ્લ' : 'બ સરો ચશ્મ, બ જાનો જીગર' : 'જલ્લે જલાલુહૂ' જેવા) ઉપરાંત 'અયિ અખ્તરે ઇલાહી!' જેવી સ્વતંત્ર ગઝલો ને હાફીઝની 'તાજે બતાજે નૌ બનૌ' એ આખી જ ગઝલ પણ નાટકમાં ઉનારાઈ છે તે એ જ આશયથી. એ સંબંધમાં, નાટક જો ગુજરાતી ભાષામાં લખ્યું છે તો નિર્ભેળ ગુજરાતી ભાષામાં જ અકબર ને અબુલફઝલ જેવાં પાત્રો પાસે બોલાવડાવવું જોઈએ એ મત વાજબી લાગે છે. વળી કેટલીક વાર તો ફારસી શબ્દોની સાથોસાથ જ અથવા ત્યાર પછી તરત જ સંસ્કૃત શબ્દો પણ વપરાય છે ત્યારે તો વાતાવરણ ખાતરે ફારસી ભાષાની સંગતિ જળવાતી લાગતી નથી. હા, એક વાત છે : આ નાટક જો ભજવાય તો મુગલ

નગરશેઠ : રોજરો બાદશાહ
કય્હાં હોય છે અમારે બારજે ?
ન ચાલે : હાં ! લેવી જોઈશે. ' (પૃ. ૧૫૩)
આટલા શબ્દોમાંથી અમદાવાદી નગરશેઠનું વ્યક્તિચિત્ર નથી ઊપસી આવતું ?

(બ) ' કવિરાજ : એ પાઘ ન નમે, ભા! ન નમે,
ધ્રુવ ચળે, મેરૂ ડગે
કે મગ ગરડે હિમવાન,
પણ એ પાઘ ન નમે.
એ–એ ! અપમાન થાવા ન દેવાં
એય છે મ્હોટપ ને બહુમાન.' (પૃ. ૨૧૮).

જમાનાના પોશાક ને દાઢીચહેરાવાળાં પાત્રો એ દરબારી વાતાવરણમાં કેડ સુધી વળીને શહેનશાહને સીજદો કરીને છટાદાર રીતે 'બ સરો ચશ્મ બ જાનો જીગર' જેવા શબ્દો બોલે તો તે કવિએ ધારેલી અસર અવશ્ય જમાવી શકે. પણ નાટક માત્ર આંખથી વંચાય છે ત્યારે તો ફારસીનું ગુજરાતી પરનું આક્રમણ વાંચનારને મૂંઝવણમાં નાખે છે. કોઈ કોઈ ફારસી શબ્દો તેમના શુદ્ધ કે સાચા અર્થમાં વપરાયા નથી એમ પણ જાણકારો જણાવે છે.

'ભજવાય તો?' હા, નાટક આખું ભજવવે લાંબું છે અને ચાલુ રંગભૂમિને અનુકૂળ બનતું નહિ નીવડે, પણ 'મધ્યભારતની મહારાણીઓ' અને 'ચિતોડગઢ' એ પહેલા અંકના બે, 'વૃંદાવનની સન્તમંડળી' અને 'નવરત્ન દરબાર' એ બીજા અંકના ત્રણ, અને 'દીને ઈલાહી', 'આરાવલીના કોતરોમાં', 'હાકીઝગાહ', 'મહામૃગયા', 'એકલવાયો બાદશાહ' અને 'અનન્તની યાત્રાએ' એ ત્રીજા અંકના પાંચ, મળી કુલ દસ પ્રવેશોમાં રંગભૂમિયોગ્યતા ને નાટ્યતત્ત્વ એવા પ્રમાણમાં છે કે તે પ્રવેશો ભજવાય તો રંગભૂમિ પર સફળ નીવડે એવો ઘણો સંભવ છે.[1] અલબત્ત તેની સફળતાનો આધાર, નાટકના ખરા પ્રાણમાં ઊતરી તેને તથા પોતાને ભજવવાના પાત્રને પૂરું સમજી લેનાર અને ડોલનશૈલીને તેમાંના ભાવના હાર્દને વ્યક્ત કરે એવી છટાપૂર્વક ઉચ્ચારી શકનાર સંસ્કારી અભિનેતાઓ પર, અને મારમાર કરતા ત્વરિત કાર્યવિકાસની અને દિલધડકાવતાં દશ્યોની અપેક્ષા કોરે મૂકીને એમની કલા જોવા-માણવા આવેલાં સંસ્કારી નરનારીઓના બનેલા પ્રેક્ષકવૃંદ પર, ઘણે અંશે રહેલો છે. ગુજરાતની અભિનયકલા અને રંગભૂમિ જો સતેજ ને

૧ ગુજરાતના કુશળ અભિનેતા રા. ચંદ્રવદન મહેતાએ 'અકબરશાહ' ભજવવા જેવું છે એમ કહી પોતાનું કે ગુજરાતનું કોઈ નાટકઘર હોય તો તેને ભજવવા માટે પહેલી તકે હાથ ધરવાની અભિલાષા વ્યક્ત કરી છે એ વાત આ મુદ્દાના સમર્થનાર્થે અત્ર સંભારવી જોઈએ. અલબત્ત, એમને પણ કેટલાક પ્રવેશો પસંદ કરવા પડે, ને કેટલુંક ફેરવવું પડે એમ તો ખરું જ.

પ્રગતિશીલ હોત તો કવિનાં જેવાં શ્રાવ્ય મનાતાં નાટકોના તલમાંથી અભિનય યોગ્યતા કે દશ્યતાનું તેલ કેવુંક—જરાક કે જરાય નહિ?—નીકળે છે એ ચોડી ખોટ ખમીનેય, ચકાસી જોવાના સાહસિક અખતરાઓ એક-બે નહિ, કેટલાક થયા હોત. એની દષ્ટિહીણી સાહસશૂન્ય દશા એની અત્યારેય પ્રવર્તે છે. એટલે 'અકબરશાહ' માંના ઉપરકલા પ્રવેશોની વાંચવામાં દેખાતી અભિનયયોગ્યતાને અભિનયપ્રયોગ દ્વારા કરી જોવાનો દિવસ તો કોણ જાણે આવે તો!

એ દિવસ કદીય ન આવે તોપણ એક સુવાચ્ય કૃતિ તરીકે 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' ને બહુ આંચ નહિ આવે. ભલે એમાં નાટક કરતાં કવિતા, કવિતા કરતાં સમન્વયભાવના, સમન્વયભાવના કરતાં અકબરચરિત્રસંકીર્તન, અને અકબરચરિત્ર કરતાં ઇતિહાસ આગળ થઈ ગયેલ લાગે, Innumerable and loosely connected scenes, constant shifting of place, prolonged time......' એવો શેકસ્પિયરના '*Antony and Cleopatra*' નાટક માટેનો અભિપ્રાય આનેય કેટલેક અંશે લાગુ પડે એવો ભલે લાગે, પણ એના વાચન વેળા, વીતી ગયેલા ભૂતકાળમાંથી ફરીવાર સજીવન થતા એ પ્રતાપી મુગલ બાદશાહ અને તેવા સમકાલીનોના દર્શન ઉપરાંત ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન અને કવિતાની પુનિત ત્રિવેણીમાં સ્નાન કરવાનું બનશે, અને એ લાભ કંઈ ઓછો નથી.



'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' : એક સમીક્ષા

સાહિત્યકારો ઘણીવાર પોતાની જાતને પોતાનાં પાત્રોમાં ઉતારતા હોય છે એ વાત જાણીતી છે. ચિત્રકારને જેમ પ્રતીક (model)ની જરૂર પડે છે તેમ કદાચ સાહિત્યકારને શબ્દોમાં પ્રતિનિર્માણ કરવા સારુ કોઈ બિમ્બ કે પ્રતીકની જરૂર પડતી હશે અને તેની શોધ કરતાં સૌ પહેલી પોતાની જાત—બાહ્ય સ્વરૂપ, સ્વભાવલક્ષણો અને આંતર ભાવનાદેહ એ સૌના બનેલા પોતાના વ્યક્તિપિંડ—તરફ તેની નજર જતી હશે. અથવા, બીજું કલ્પીને થાક્યા બાદ, પોતાના જીવનના હાથ પરના મસાલાનો ઉપયોગ કરવાની તેમને વૃત્તિ કે લાલચ થઈ આવતી હશે. કદાચ તે પોતે કળીય ન શકે એવી રીતે અસંપ્રજ્ઞાતપણે તેનો વ્યક્તિપિંડ તેનાં પાત્રમાં ઊતરી જતો હશે. એની સમજૂતિ આ કે બીજી ગમે તે અપાય, પણ આમ બને છે ઘણીવાર[1]. ગોવર્ધનરામે સરસ્વતીચંદ્રમાં અને રમણભાઈએ રાઈના પાત્રમાં પોતાના સૂક્ષ્મ ભાવનાદેહની જ પ્રતિષ્ઠા કરેલી છે. એવી રીતે રા. મુનશીએ જગતકિશોર[2]ના પાત્રમાં જુવાનીમાં પોતાની કલ્પના તથા હૃદયને સર કરી બેઠેલી પ્રણયમૂર્તિ માટેનાં તલસાટ ને વેદનાને, પાટણમાં પોતાનો એકડો દાખલ કરાવતા લાટના બ્રાહ્મણ કાક[3]માં પોતાની વિજિગીષુ મહત્ત્વાકાંક્ષાને, અને શિશુ[4]માં પોતાનાં લગ્નજીવન, પ્રણયસિદ્ધિ

(૧) એક લેખક તા એટલે સુધી કહી નાખે છે કે "First class fiction is and must be in the final resort auto-biographical... Good fiction is auto-biography dressed in the colours of mankind."

(૨) 'વેરની વસુલાત'નો નાયક (૩) 'ગુજરાતનો નાથ'નો નાયક. (૪) 'શિશુ અને સખી'નો નાયક.

અને રાષ્ટ્રસેવાને મૂર્ત કરી છે-એ આપણે જાણીએ છીએ. 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' નવલકથામાં તો તેમણે લગભગ અરધી આત્મકથા આડપડદે લખી નાખી છે એ પણ અત્યાર સુધી ઢંકાયું રહ્યું હતું નહિ. પણ હવે તેમની આત્મકથા 'અડધે રસ્તે'ના પ્રકાશન પછી તો 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' ના સદ્દભાઈ તે કનુભાઈ મુનશી એવું સમીકરણ (જે પહેલાં સસંકોચ કરાતું તે) નિઃસંકોચપણે કરી શકાય છે. એટલું જ નહિ, પ્રમોદરાય તે મુનશીના પિતા માણેકલાલ મુનશી, અને સુદર્શનના સાથીઓમાં આર. બી. તે પી. કે. (પ્રાણલાલ કીરપારામ દેસાઈ), પાઠક તે કૃપાશંકર આચાર્ય, મોહનલાલ પારેખ તે સ્વ. મોહનલાલ પંડ્યા 'ડુંગળીચોર', કેરશાસ્પ તે અંકલેસરિયા અથવા દારાશાનું પ્રતિરૂપ, એમ 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'નાં કલ્પિત પાત્રોનાં સાચાં નામરૂપનું પગેરું મળી જાય છે. સુદર્શનની ઘડતરકથા પણ તેની બધી જ વીગતો—માણભટ્ટની કથાઓ, નાટકો, એની સ્વપ્નશીલતાને તેનાથી મળેલું ઉત્તેજન, જનોઈ વેળા બ્રાહ્મણભાવનાનો ઉદ્રેક, ગાયત્રીજપ, કલેક્ટરને ત્યાં પિતાની માનહાનિનો અનુભવ અને તેનો પ્રત્યાઘાત, વિચારપરિવર્તન, વિપ્લવપ્રેમ ને રાષ્ટ્રીયતા પ્રતિ સંક્રમણ, વડોદરા કૉલેજમાં અભ્યાસ, ૧૯૦૩ થી ૧૯૦૬ સુધીના એશિયા–હિંદના બનાવોની અસર, ભૂખાળવું વાચન, ૧૯૦૨ ની કૉંગ્રેસનું દર્શન, દેશને સ્વતંત્ર કરવાની 'બાલિશ' યોજનાઓ, છૂપી મંડળી ઈ૦ ઈ૦—માં તરુણ મુનશીના જીવનની સાચી હકીકત છે. જાણે 'અડધે રસ્તે' તો પાછળથી સૂઝેલા વિચારનું પરિણામ, બાકી તો પોતાના તરુણજીવનની કથા મુનશીએ આ 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'માં જ માત્ર વ્યક્તિઓના નામફેર સાથે લખી નાખી હોયની! માત્ર એક હકીકત, મુનશી તેરમે વર્ષે ને મૅટ્રિક થયા પહેલાં પરણી ચૂકયા હતા તે, અહીં નથી મુકાઈ. એ મુકાઈ હોત તો પછી સુલોચના–ધની પ્રકરણો કયાંથી લાવી શકાત? ને તે પાત્રો તથા સુદર્શનના તેમની જોડેના સંબંધને લીધે કથાવસ્તુને જે ધક્કા ને વળાંક મળે છે તે કઈ રીતે આવત?

પણ માણ્યું તેનું સ્મરણ કરવાનો લહાવો લેવા જ મુનશીએ આ કથા લખી લાગતી નથી. એમનું મુખ્ય લક્ષ તો રહ્યું છે પોતાની કરતાં પોતાના

કૉલેજદિવસોની, અને ૧૯૦૬–૦૭ ના રાજકીય જુવાળની છોળે પોતાને તથા પોતાના સાથીઓને કેવી રીતે ભીંજવી નાખેલા તેની, વાત કહેવા પર જ. સુદર્શનની સંસ્કારજાગૃતિની કથા તો એની પૂર્વપીઠિકા લેખે, દેશી અમલદારનો એ દીકરો રાષ્ટ્રભક્તિ અને વિપ્લવપ્રેમ તરફ કેમ ઘસડાતો ગયેલો અને રાજકીય વાતાવરણ આવું જામ્યું ત્યારે તેનાથી રંગાઈ જવા તેમ તેમાં ભાગ લેવા એ કેવી રીતે તૈયાર જ હતો એ બતાવવા, મુકાઈ છે. આમ ખરી રીતે તો ૧૯૦૫ના હિંદના રાજકીય પ્રવાહોની પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ગોઠવાયેલી ગુજરાતના થોડા મુગ્ધ ભાવનાશીલ જુવાનોના તે કાળના ઉત્સાહનાં ભરતીઓટની આ કથા છે. એમાં પોતાની સાંભરણની અને પોતાને વિષેની હકીકત કહી નાખવાની તક મળી ગઈ તે ઝડપી લઈ મુનશીએ એક ઘાએ બે પક્ષી મારી લીધાં છે એટલું જ.

પણ આય કર્તાના હાથમાં એક નિમિત્ત છે, સાધન જ છે. એ મિષે એમને બતાવવું તો છે આપણા દેશના જુવાનોનું માનસ અને કરવું છે આપણા રાષ્ટ્રરોગનું નિદાન (Diagnosis). જુવાનો પરત્વે એમને મુખ્યત્વે એ કહેવું છે કે 'દર વર્ષે બી. એ. થાય છે તેમાંથી બે ટકા પણ કૉલેજમાં સેવેલી ભાવનાઓ ૭ મહિના રાખી શકતા નથી. એ બધા નિર્માલ્ય બની સંસાર સાથે સમાધાન કરી લે છે.'[૫] આ વસ્તુસ્થિતિ મુનશીના ચિત્તને ઠીક રોકી બેઠી હોય એમ આ કથાથી, એમની 'એક સામાન્ય અનુભવ' એ વાર્તાથી, અને 'જીવનમંત્રની શોધમાં' એ મનનમાળામાં એક સ્થળે આ જ મુદ્દાની એમણે કરેલી ચર્ચા પરથી આપણને સમજાય છે. સુદર્શનના શિવલાલ, અંબેલાલ, કેરશાસ્પ, પંજાકાકા આદિ મિત્રો તેમણે આવેશભેર ઉચ્ચારેલી, અને દેખાય છે તેમ થોડો સમય સેવેલીય, એવી માને મુક્ત કરવાની ભાવનાને દગો દઈ સંસારમાં પોતાના રાહ પકડી લે છે અને એનો આઘાત ખમતો સુદર્શન ભાંગી પડે છે, એવો આ કથાનો અન્ત લાવી મુનશીએ આ બતાવી આપ્યું છે. આનાં સૂચિત કારણોમાંથી આટલું

(૫) પ્રક૦ ૧૦, પૃષ્ઠ ૨૨૯, બીજી આવૃત્તિ. (આખા લેખમાં નિર્દેશેલ પૃષ્ઠાંક બીજી આવૃત્તિનો જ છે.)

નીકળે છે કે સુદર્શનના કેટલાક સાથીઓનો ઉત્સાહ હતો માત્ર પાણીનાં ફીણ જેવો જ, અને તેમની માને મુક્ત કરવાની વાતો તેમના કંઠમાંથી જ નીકળેલી, હૃદયમાંથી નહિ. તેમની અનન્યનિષ્ઠ ઉપાસના પ્રેરે કે તેમની સમસ્ત પ્રવૃત્તિઓનું સંચાલકબળ બને એવી સચ્ચાઈ (sincerity, earnestness) ઊંડાણુ એનાં હતાં નહિ, એટલે વાસ્તવજીવનનો જરા જેટલો સંસ્પર્શ થતાં એમની ભાવના ક્યાંય ઊડી ગઈ. અને બીજું એ કે, જેમનામાં એ ભાવના જરા ઊંડી ગયેલી એવાઓ પણ રમતા હતા માત્ર આવેશ ને ઊર્મિના પ્રદેશમાં જ. એકલી ઊર્મિની ભૂમિકાથી વિચાર ને જ્ઞાનની ભૂમિકા સુધી તેઓ પ્રગતિ કરી શકેલા નહિ. જુવાનોમાં દેશની વાસ્તવિક પરિસ્થિતિના જ્ઞાનની અને જનમાનસના અને દુનિયાના અનુભવની ઊણપ, તથા 'દેશભક્ત ભક્તિથી થવાય, જ્ઞાનથી નહિ'[૬] એ દમામભેર ઉચ્ચારાતા, સૂત્રની અપૂર્ણતાં કર્તા દર્શાવી આપે છે. આ કથાના જુવાનોમાં આ જ્ઞાન નથી. પરિણામે કોઈ અખાડાથી, તો કોઈ ગુરુકુળની સ્થાપનાથી, તો કોઈ વેપારમાં પૈસા કામી તેનાથી, દેશનો ઉદ્ધાર કરવાની પોતપોતાનાં દષ્ટિબિંદુથી બાલિશ યોજનાઓ આગળ ધરે છે.[૭] નારણભાઈ તથા ગીરજાશંકર શુકલનો જ્ઞાનશૂન્ય ઊર્મિલ ઉત્સાહાતિરેક તો એમને પોતાની કલ્પનાના આસમાનમાં જ રમાડે છે અને પ્રથમ ધૂન ને પછી ગાંડપણની સીમા સુધી ધકેલી દે છે.[૮] આગળ ઉલ્લેખી તેવી ખરી સચ્ચાઈવાળી ભાવનાભક્તિ આ બધામાં હોત તોય વાંધો નહોતો, જ્ઞાન તથા દૃષ્ટિની ખોટ એમને બહુ નડત નહિ, પણ ખરી ભાવનાભક્તિ તો છે એક સુદર્શનમાં જ. ને કેમ ન હોય? તેણે માભાઈનું અધમ લંગૂલચાલન જોયું છે ને તેથી દાઝી ઊઠયો છે. તેણે દીનમલિન ભારત-માતાનું દર્શન કર્યું છે ને તેની વેદના પિછાણી છે. તેના સાથીઓને આવો કયો અનુભવ, કયું સંવેદન? પણ આવા સુદર્શનમાંય પ્રથમ તો છે આવેશનું—બહુ તો ભક્તિનું જોશ. ખરું જ્ઞાન તો એને જગમોહનલાલ, પાઠક અને સૌથી વધુ તો પ્રો. કાપડિયાના ઉદ્ગારો દ્વારા, તેમ જ પ્રથમ

(૬) પૃ. ૩૬. (૭) પ્રક૦ ૭, ખંડ ૨–૩ (૮) પ્રક૦ ૧૪–૧૫.

સુરતની કૉંગ્રેસના પ્રત્યક્ષ અનુભવથી અને પાછીથી સાથીઓની ભાવના-ચ્યુતિથી મળે એવું કર્તાએ યોજ્યું છે. જગમોહનલાલ, પાઠક અને કાપડિયાના ઉદ્‌ગારો[૯] પ્રથમ એને ગળે ઊતરતા નથી, પણ પાછળથી એમની આગાહીઓ[૧૦] ખરી પડતી જોતાં, ને ઉપલા અનુભવથી, એને વાસ્તવિકતાનું ભાન થાય છે ત્યારે એનું સત્ય[૧૧] એને સમજાય છે. પણ એ વેળા એ ભાંગી પડયો છે અને તેને થતાં બળતરા, નૈરાશ્ય, અને તિરસ્કારની વરાળ નવલકથાને અંતે કર્કશ રીતે આપણા કાનમાં વાગતા તેના પેલા હાસ્ય દ્વારા બહાર નીકળી જાય છે. જોવા જેવું છે કે આ વેદના તેને એકલાને જ થાય છે; તેના સાથીઓ તો એની વેદના કે 'કશુંક ખોટું થયું છે'નો ભાવ સુદ્ધાં નથી દેખાડતા.

પણ સુદર્શનના પાત્રમાં મુનશીએ પોતાની જ પ્રાણપ્રતિષ્ઠા કરી છે. એની વેદના મુનશીની જ વેદના છે. એ વેદનાનાં મૂળ કારણોને ચીંધતા અને દુભાયેલી દેશભક્તિની દર્દચીસ જેવા ઉદ્‌ગારો આથી આખા પુસ્તકમાં ઠેરઠેર વેરાયા છે. આ રહ્યા તેમાંના થોડાક :

૧. 'નબાપાં જન્તુઓને મા ક્યાંથી મળે?' (મારતી : પૃ. ૧૫૦)

૨ 'રોગ આપણો ઊંડો છે. આપણી માનવતા કહોવાઈ ગઈ છે... આપણામાં...વ્યવસ્થિત માનવતા નથી.. આપણા જુસ્સામાં વ્યવસ્થાપક ક્ટરાડ નથી.' (સુદર્શન : પૃ. ૧૬૩)

૩ 'ઘેટાં પણ નહિ, ભેંશી ! તેત્રીસ...રહે નહિ.' (પાઠક : પૃ. ૧૬૫)

૪ 'તમે મૅઝિની જેવાં સ્વપ્નાં રચો છો, પણ આ ઈટાલી નથી, હિંદ છે.' (પાઠક : પૃ. ૧૬૯)

(૯) 'તમે બધા વ્યવહારુ બુદ્ધિ રાખતા નથી. રાજનીતિનું પહેલું સૂત્ર વ્યવહારિકતા,' (પૃ. ૩૭). 'આ ભક્તિમાર્ગ, જ્ઞાનમાર્ગ નહિ.' (પૃ. ૨૩૦)

(૧૦) અનુક્રમે પૃ. ૩૮, ૧૬૮ ને ૨૨૯ પર.

(૧૧) પૃ. ૩૩૯-૪૦ :"...બધા-પોતા સાથે-કેવા બાલિશ, કેવા મૂરખ, કેવા નિર્વીર્ય ? એમાં એક વીર નહિ, એક અક્કલવાળો નહિ. ને આ મીરાંઓ ને નેપોલિયન ! ઓ ભગવાન !"..."આ બધા મૂર્ખ હતા...કાપડિયા ખરા હતા ! હા, તદ્દન ખરા હતા !"

૫ 'આપણા લોકોમાં વિપ્લવ કરવાનું બીરૂ નથી.' (કાપડિયા : પૃ. ૧૮૯)

૬ '...આ દેશની માનવતાની માટી જ પોચી, કસ વગરની, અને ચીકાશ વગરની હતી! ને-ને-તેમનામાં, આખા દેશમાં, દેશના અગ્રગણ્ય મહાત્માઓમાં વ્યવસ્થાવૃત્તિનો છાંટો ન હતો !...આ બધાં પાયાપણની છાયામાં રહેતાં જીવડાં હતાં એ શું કરે ?' (સુદર્શનની મનોવ્યથા : પૃ. ૩૪૦)

૭ '...ને આપણામાં સ્વપ્નાં સેવવાની શક્તિ નથી.'

(સુશીચના : પૃ. ૩૭૪)

ઝનૂની રોષભર્યો કડક આત્મપરીક્ષણનો કડવાશભર્યો બુલંદ સૂર આમાં નથી સંભળાતો ? જાણે પુસ્તકની વિદાય લેતા સુદર્શનના કટુ અટ્ટહાસ્યનો જ સૂર આખા પુસ્તકને ભરી દે છે ! જાણે કોઈ ધન્વંતરિ રોગિષ્ઠ ભારતની નાડ હાથમાં ઝાલી તેના રોગનાં લક્ષણો કહી રહ્યો છે ! અને રોગનાં લક્ષણો આ ઉપરાંત બીજાં ઘણાં છે. આપણે ત્યાં ભૌગોલિક સુસંબદ્ધતાને પરિણામે આવતી રાષ્ટ્રિય એકતા નથી;[૧૨] આપણે ત્યાં ધર્માંધતા છે ને નિરાંતે રહેવાની લિપ્સા છે,[૧૩] જે વિપ્લવકારી મનોદશાને જન્મવા જ દેતી નથી; હિંદમાં માધવલાલો ને માભાઈઓ જ ભર્યા છે; 'કાર્યનિષ્ઠ મંડળ કાઢવાની આપણામાં એકતાનતા નથી, ને તેના કાર્યને પાર ઉતારવાની આપણામાં તાકાત નથી;'[૧૪] લોકો છેક ભૂખે ન ભરે, અને અન્યાયનું તેઓ મરણિયા બને એટલું ભાન તેમને ન થાય, એવી રાજ્યશાસનની ઉસ્તાદી સામે વિપ્લવ જગાડવા માટે તો સામાન્ય વીરતા ને ભાવના ને વીસગણો પાનો ચડવો જોઈએ, જેવી ઉગ્ર ભાવનાભક્તિ દેશમાં વધી; અને કોંગ્રેસનું સ્વરૂપ (અલબત્ત આ સૂરતની કોંગ્રેસનું જ વર્ણન છે) ત્યારે 'હિંદની નાનકડી પ્રતિમા' જેવું–'કાર્યદક્ષતાનો અભાવ', 'ચુસ્ત એકાગ્રતાનો અણગમો', 'રંગબેરંગી શંભુમેળાની અસ્થિર મનોદશા'[૧૫] આદિ લક્ષણોવાળું :—આવું કર્તાનું નિદાન છે.

(૧૨) પૃ. ૧૮૫. અનેક ભાષા, અનેક ધર્મ-સંપ્રદાય, અને દેશી રાજ્યો એ એની આડે આવતાં વિઘ્નો પણ બતાવ્યાં છે. (૧૩) પૃ. ૧૮૬. (૧૪) પૃ. ૩૪૫. (૧૫) પૃ. ૨૯૨ : સૂરત કોંગ્રેસ પર સરસ ભાષ્યરૂપ તો છે 'ભાગ્યશાળી દેશ હોત તો...હિંદરાષ્ટ્ર શું હતો ?' (પૃ. ૩૦૩), અને 'મને કોંગ્રેસ તરી તેનો...

રાષ્ટ્રરોગનું આ નિદાન સુદર્શનના અનેક વેળાના ઉદ્‌ગારો અને અનુભવ દ્વારા તેમ જ પ્રો. કાપડિયાના ઉદ્‌ગારો દ્વારા જ વિશેષ કરીને તો વ્યક્ત થયું છે. આ 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' લખાયેલ છે ૧૯૨૧–૨૨ની રાષ્ટ્રિય લડતના જુવાળની ઓટ પછીના અવસાદકાળમાં. એવા સમયમાં કર્તાને પોતાની સાંભરણની ખંગભગોત્તર લડત યાદ આવી ગઈ હોય અને ૧૯૨૧–૨૨ ની લડત કરતાં તેની સરસાઈ બતાવવાના નહિ પણ સામ્ય નોંધવાના, તથા આવી ઉત્સાહ ભરપૂર લડતો છતાં કેમ ભારત એનો એ રહ્યો છે તેનાં કારણો વિચારવાના તેમના આશયમાંથી આ નવલકથા જન્મી પડી હોય એમ માનવાની લાલચ થઈ આવે છે. ૧૯૦૬–૦૭ના રાજકીય વાતાવરણને તો જાણે તેમણે પીધેલું, એટલે તેનું હૂબહૂ ચિત્ર સર્જવા માટે તેમને જુવાન કનુભાઈને ને તેમના કોલેજજીવનને પાર્શ્વ બોલાવી લેવાનું હતું. પોતાની ને સાથીઓની તે વેળાની મનોદશા પણ સ્વાનુભૂત હોવાથી પૂરી પરિચિત હતી. પણ તે વેળાની મનોદશા ને તેથી પ્રેરિત વર્તન પર હવે તેમને કશુંક કહેવાનું છે, તે કહેવા તેમણે પ્રો. કાપડિયાને સર્જ્યા. આમ પુસ્તકમાં જાણે બે મુનશીનું દર્શન થાય છે. સુદર્શન તે જુવાન મુનશી, અને કાપડિયા તે પુસ્તક-લેખનકાળના મુનશી. (જોકે એ મોટા મુનશી એકલા કાપડિયાને જ મોંએ બોલે છે એમ નથી, એ તો સુદર્શનના મોંનો ને કદીક પાઠક જેવાં અન્ય પાત્રોનો પણ ઉપયોગ કરે છે.) પ્રો. કાપડિયાને મોંએ મુનશી સ્વપ્નઘેલા જુવાનિયાઓના ઉત્સાહઉભરાનું અને દેશની સાચી પરિસ્થિતિનું પૃથક્કરણ કરે છે, અને વિજયી વિપ્લવની શરતો પણ સંભળાવે છે. રાજકીય પક્ષભેદોથી અલગ રહી તે પાછળ પ્રવર્તતી મનોદશા ને માનવતા જ કલાકારના તાટસ્થ્યયુક્ત દૃષ્ટિબિંદુથી આલેખવાનું પોતાનું વલણ મુનશીએ આરંભમાં[૧૬] જ સ્પષ્ટ કર્યું છે, તેનું પાલન આ કાપડિયાના પાત્રસર્જનથી

વ્યક્તિત્વ આપી શકતા નથી' (પૃ. ૩૦૯) એ બે પરિચ્છેદ. અને સુદર્શનની ઉત્કટ વેદનશીલતાએ તથા કલ્પનાબળે એને દેખાડેલું સ્વપ્નદર્શન (પ્રક. ૧૩, ખંડ ૬) પણ એ જ સંબંધમાં જોવા જેવું છે. (૧૬) જુઓ કથાપ્રારંભ પૂર્વેનું 'વાચકને.'

તેમણે સહેલું બનાવી લીધું છે. કાપડિયાને ઇતિહાસના પ્રોફેસર અને તેથી દેશના બધા રાજકીય પક્ષો તથા પ્રવૃત્તિના અસંગ ને તટસ્થ દ્રષ્ટા બનાવીને એમણે તેમની દ્વારા જગમોહનલાલ જેવા વિનીતવાદીની તથા સુદર્શન જેવા ઉત્સાહઘેલા જહાલપક્ષીની એમ બેઉ પક્ષની, મનોદશાની, તેમજ તેમની નબળાઈઓ તથા વિચારદોષોની સખત ઝાટકણી આખ્યાઓથી ને ગેરઠિયા શૈલીમાં કઢાવવાની તક લઈ લીધી છે. વાત ખરી છે. પ્રવાહપતિતો કરતાં પ્રવાહદ્રષ્ટા તટ-સ્થો જ પ્રવાહને સાચી રીતે અવલોકી શકે. આમ મુનશીએ એક બાજુથી પોતાની કલાકારની તટસ્થતાની પ્રતિજ્ઞા પાળી અને બીજી બાજુથી પોતાને જે કહેવું છે તે કહી પણ દીધું છે. અને પાછા કાપડિયામાં પોતે પરખાઈ ન જાય તે માટે, તેમ જ કલાકારની તટસ્થતાના હકની રૂએ પોતાને તો બધાં પાત્રોની મનોદશાની મજાક કરવા છૂટ છે એ બતાવવા, તેમણે કાપડિયાના પાત્રની બાહ્ય વીગતોમાં ને સુલોચના પ્રત્યેના તેના આકર્ષણમાં હાસ્યજનક તત્ત્વ પણ મૂક્યું છે. પણ મૂળ મુદ્દાની વાત પર આવતાં ત્યારે એટલું કહેવાનું કે, આ નવલકથામાં નાના મુનશી અને તેના સહાધ્યાયીઓના વલણવર્તન તથા દેશસ્થિતિ પર મોટા (પુસ્તક લખ્યું તે વેળાના) મુનશીની ચાલુ ટીકા (running commentary) આદિથી અંત લગી સંભળાય છે.

આવું જેનું પ્રયોજન હોય તે કથાનો અન્ત અહીં આવ્યો તેવો જ આવે એ સ્વાભાવિક છે—ના, કર્તાએ કરાવ્યું છે તેવા જુવાનોના માનસના તથા દેશના દર્શન પછી તો અનિવાર્ય પણ છે. એનું વૈફલ્ય (frustration) અને કારમી નિરાશા આપણને આઘાત તો જરૂર પહોંચાડે છે, અને 'આપનો જ્ઞાનયોગ એ નિરાશાની અંધારી છે' એ કાપડિયાના ગૃહપ્રવેશથી નાસી છૂટેલા સુદર્શનનો ઉદ્‌ગાર કર્તાના માથામાં મારવાનું આપણનેય ઘડીક દિલ થઈ જાય છે. પરંતુ પ્રોફેસરની માફક પોતે પણ પરિસ્થિતિનું અનભિલ સાચું ચિત્ર જ આપ્યું છે એવો કર્તાનો જવાબ બીજી જ ઘડીએ અપેક્ષાઈ જતાં એ આક્ષેપ મનમાં ને મનમાં ચોરી જવાય છે. સુદર્શનને ભાંગી પડવાને બદલે ટક્કર અને ફરી લડવા

બતાવાયો હોત, કે કંઈ નહિ તો ધનીમાં એની આશા સફળ થતી આલેખી તેની જોડે ભાવનાશીલ સહચાર—કદાચ લગ્ન દ્વારા પણ—સેવતો એને બતાવાયો હોત; એમ જરા સુખી અંતની એક-બે શકયતાઓ આપણે વિચારીએ છીએ, ત્યાં તો મન જ કર્તાની વકીલાત કરતું બોલી ઊઠે છે કે તો પછી સાથીઓના ભાવનાભ્રંશથી, અને આખરે ધનીય માટીની જ પૂતળી નીવડે છે એ તેના ભાવહીન બની ચૂકેલા હૃદયની રહીસહી એક માત્ર આશાનેય જમીનદોસ્ત કરતા ભાનથી, સુદર્શન પર થતા પ્રબળ આઘાતનો ફટકો વાચકોને જોરથી લગાવી તેમને વિચારતા કરવાની કર્તાની નેમ કઈ રીતે બર આવત?

એક પ્રશ્ન થાય છે. આ કથામાં મુનશી જુવાનો ને તેમની ભાવનાઓ પ્રત્યે લેશ પણ સહાનુભૂતિ ન ધરાવતા ને બધું વક્રદર્શી અને મજાકખોર આંખે જોતા નથી દેખાતા? જે માણસ સુદર્શન જેવું ઉત્કટ ભાવનાસેવી પાત્ર સર્જે, મામાઈના વર્તન પર ને સૂરતની કોંગ્રેસ પર તીખું ને કડવું સંવેદન એને અનુભવાવે, જે માણસ 'ભારતની આત્મકથા' લખે. તેને ભારતમાને મુક્ત કરવાની આ જુવાનોની જેવી હતી તેવી ભાવના માટે સમભાવશૂન્ય તિરસ્કાર, મશ્કરી કે ઉપેક્ષાનો ભાવ હોય એ તો માન્યામાં આવે તેવું નથી. સુદર્શન ને તેના મિત્રોએ એ ભાવના આટલીયે સેવી ને કંઈ નહિ તો ઉચ્ચારી તે ખોટું કર્યું એવો સૂર ક્યાંયથી ઊઠતો નથી. ઊલટું સુલોચનાનું મિત્રમંડળ આટલુંય નથી કરી શકતું તે આના કરતાં કેટલું ઊતરતું ને એ દેશનું કેવું કમનસીબ એવું સૂસવાય છે. 'It is better to have loved and lost, than never to have loved at all' એ વાતને તો કર્તા માન્ય રાખે જ છે. પણ ભાવના સેવી, પરંતુ સચ્ચાઈપૂર્વક ઉગ્ર એકનિષ્ઠાપૂર્વક તેને ઉપાસી સિદ્ધ કરવા જેટલું ખમીર ને ભાવનાબળ જુવાનો દાખવી ન શકયા એ તેમની ખામીઓ પર કર્તા બળી રહ્યા છે. તેમણે મજાક કરી હોય તો તો એ ખામીઓ બતાવી આપવા માટે. એમાં કટુતા આવી ગઈ છે પણ તે કડક આત્મપરીક્ષણજન્ય દોષભાનની વ્યથાનું સંતાન છે.

અને આમ છે તો આવા અન્તને ગ્લાનિકર ને નિર્વેદજનક માનવાને બદલે દેશહિતને ઉપકારક ને સ્ફૂર્તિકર સમજવો એ જ વધુ સારું છે. રવીન્દ્રનાથની 'ઘરે બાહિરે' કથા માટે પ્રથમ કેટલીક ગેરસમજૂત થયેલી પણ પછીથી તેને રાષ્ટ્રોદ્ધારક નવલકથા ગણવાનું સૌભાગ્ય સાંપડયું છે. આ 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' પણ તેજ પ્રકારનો પ્રયાસ છે. ત્યારપછી ઘણે વખતે, એક વખતના 'દિવ્યચક્ષુ'ના લેખક રા. રમણલાલ દેસાઈએ પણ 'છાયાનટ'માં પોતાને દેખાઈ-સમજાઈ તેવી દેશની ને દેશની જુવાનીની સાચી પરિસ્થિતિનું ચિત્ર આલેખવા એવો જ પ્રયાસ નથી કર્યો? આવા સાહિત્યમાં વાર્તાના અન્તને નહિ પણ કર્તાના હેતુને ખ્યાલમાં રાખવો જોઈએ. એમનું દેશદર્શન કે રાષ્ટ્રરોગનું નિદાન ખરું છે કે ખોટું તે પરથી, તેમ જ તેમનો હેતુ શુભ છે કે અશુભ તે પરથી, તેમના પર ફેંસલો ઉચ્ચારવો જોઈએ. આપણા દેશે તેમજ જુવાન પેઢીએ આ કથામાં નિરૂપિત સમય પછી તો ઘણી પ્રગતિ કરી છે. જેલ, લાઠી, ગોળીબાર ઈ૦ સહી ભાવનાની સચ્ચાઈ બતાવી આપી છે, ને વ્યવસ્થિત રીતે કામ કરતાં પણ તે શીખેલ છે. અને તેમ છતાં પુસ્તકમાંનું કેટલુંક પરીક્ષણ હજીય સાચું નથી? અલ્પસિદ્ધિની મંડૂકસંતૃપ્તિ (self-complacency) કરતાં, હજુ જે સિદ્ધ નથી થયું તેનો તથા તેને માટે જવાબદાર પોતાની અપૂર્ણતાઓનો અસંતોષ પ્રજાને માટે વધુ પ્રગતિપ્રેરક છે. એવા અસંતોષને આલેખતી આવી કથાઓ દવાની કડવી ગોળી જેવી ગણત્રી ધરે. એનો ડોઝ આપણા જેવા દેશને માટે પથ્ય ગણાય.

ગોળી ખૂબ કડવી લાગશે એ મુનશી જાણે છે, તેથી જ, જેમ કિવનાઈનની કડવાશ સંતાડવા તેના પર સાકરનું પડ ચડાવાય છે તેમ, તેમણે એને હાસ્યનો પુટ આપ્યો છે. કથાના સમગ્ર વક્તવ્ય અને પ્રધાન સૂરને લીધે રખે પોતે નિરાશાવાદના રોગી ગણાઈ જાય એવી છૂપી દહેશતે અને પોતાની તનદુરસ્તી દેખાડી આપવાની તજ્જન્ય વૃત્તિએ પણ તેમની પાસે આમ કરાવ્યું હોય. કથામાં ફરિયાદનો કડવો સૂર અન્ત લગી ચાલુ રહેતાં જે ગાંભીર્યનો ભાર ને એકતાનતાની સૂકાશ આવી જાય તે ટાળવાની પણ

કલાકાર કર્તાને સ્વાભાવિક રીતે ઇચ્છા થાય. પરિણામે તે આ કથામાં અમુક અમુક અંતરે નિયમિતપણે સંભળાયા કરતો હાસ્યનો ખડખડાટ. હાથ પર લીધેલા કાર્યમાં મુનશી ફાવ્યા પણ છે. માભાઈની ખુશામત, સુરત કોંગ્રેસનું ભંગાણ, નારણભાઈ પટેલ તથા ગીરજાશંકર શુકલની ઘેલછા ઈત્યાદિ વીગતો વાંચતાં આપણે ખડખડાટ હસી પડીએ છીએ. હસી લીધા પછી જ આપણને એ હાસ્યનું સાચું સ્વરૂપ સમજાય છે. પ્રથમ સમજાય છે એમ કે આ હાસ્ય કથાના અન્તની નિરાશાભરી વેદનાનો ભાર હળવો કરવા જાણે રાહત (comic relief) તરીકે પ્રયોજાયું છે. એથી ઊંડે જતાં એમ પણ દેખાઈ આવે છે કે આ હાસ્ય કર્તાના મુખ્ય ઉદ્દેશનું અનૌરસ નહિ પણ ઔરસ સંતાન છે. મુખ્ય ઉદ્દેશથી હાસ્ય રંગાયા વિના રહ્યું નથી. કૃતિમાંના મોટા ભાગના હાસ્ય પાછળ જેટલી કરુણા છે એટલી પ્રફુલ્લતા નથી વરતાતી. ખૂબ હસાવતા ઉપર ઉલ્લેખેલા ત્રણે પ્રસંગ કથાના નાયકને કેવો મર્માઘાત કરે છે તે બનાવીને કર્તાએ પોતાના હાસ્ય પરનો પડદો ઊંચકવાનું કર્યું છે. માભાઈવાળા પ્રસંગ પછી સુદર્શનને ભારતવાસીઓની અધમતાના ખ્યાલે વેદનાની ઉત્કટતામાં થતું પૂંછડાં પટપટાવતી શ્વાનસૃષ્ટિનું સ્વપ્નદર્શન, સુરતના અનુભવ બાદ દર્દભરી કલ્પનાએ તેને દેખાડેલું પોકળ અર્થહીન અવ્યવસ્થિત ભાવનાહીન તમાશાનું ચિત્ર, તેમ જ નારણભાઈ તથા શુકલનાં વર્તને એનામાં ઉછાળેલાં રોષ, તિરસ્કાર, દયા, નિરાશા ને અકળામણનાં મોજાં એ સિદ્ધ કરે છે કે પેલું હાસ્ય તો પરિસ્થિતિનું આવું તીવ્ર સંવેદન જગાડનારું દર્શન કરાવવા સારુ નિમિત્ત કે અવલંબન તરીકે જ યોજાયું છે. મુનશીએ હાસ્યરસ પીરસીને કથાના ફરિયાદ-કચવાટ-નિરાશાની એકતાનતા બાહ્યદૃષ્ટિએ આમ ટાળી ખરી, પણ તેમ કરીને, વીજળીના ઝબકારા અંધકારને વધુ અંધારો બનાવી જાય તેમ બીજી રીતે એ મૂળ સર્ગની અસરને એમણે ઘેરાવી છે. આ દૃષ્ટિથી જોતાં કથાનું સમગ્ર હાસ્ય સમાપ્તિહાસ્યના જ પ્રકારનું લાગે છે.

એની બધી લાક્ષણિકતાઓ સાથે મુનશીના હાસ્યરસનું પ્રમાણ આ ચોપડીમાં એટલું મોટું છે કે હાસ્યકાર મુનશીને ઓળખવા જેમ એમનાં

સામાજિક પ્રહસનો અને નવલિકાઓનો તેમ આનો પણ આશ્રય અભ્યાસીઓને અવશ્ય લેવો પડે એમ છે. વાચકોનાં મુખ પર મંદ સ્મિતરેખાઓ ફરકાવવા નહિ, પણ તેમને ખડખડાટ હસાવવા જ જાણે મુનશી ચાહતા જણાય છે, અહીં તેમ જ બધે. એમનો હાસ્યરસ આથી બુદ્ધિની ભૂમિકાનો કે સૂક્ષ્મ નહિ તેટલો સ્થૂલ, બહુધા પ્રસંગનિષ્ઠ અને એવા પ્રસંગો પાત્રાવલંબી હોવાથી પાત્રનિષ્ઠ હોય છે. માભાઈ, નારણભાઈ, શુક્લ આદિનું વર્તન તેમ જ સૂરત કૉંગ્રેસનું ભંગાણ હાસ્યનું જે રીતે નિમિત્ત કે અવલંબન બને છે તે આની સાબિતી છે. સુદર્શન પોતાની ચોટલી કાપી નાખે કે છાપરે ચડી નળિયાં ફેંકે અને ધની પડોશીના કૅલેન્ડરનું ચિત્ર ફાડી આવે એવા નાનકડા વ્યાજવીરના પ્રસંગો—ને એમ તો શુક્લજીનું બધું વર્તન ભ્રાન્તચિત્તના વ્યાજવીરનું જ નથી ?—પણ એ જ પ્રકારના ગણાય. પાત્રમાનસના એકાદ વિલક્ષણ પાસાને પચીસગણું ફુલાવી મુનશી તેમાંથી આવા હાસ્યોત્પાદક પ્રસંગો ઉપજાવે છે. એને લીધે પાત્રોનું અતિચિત્રણ (ઉ. ત. માભાઈ તથા શુક્લ) થઈ જતાં તે ઠઠ્ઠાચિત્રો (caricatures) જેવાં વિરૂપ બની જાય છે. એમના હાસ્યરસનું આ લક્ષણ માત્ર 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'માં જ દેખાય છે એમ નથી, એમની નવલિકાઓ તથા સામાજિક પ્રહસનો (જેવાં કે 'આજ્ઞાંકિત', 'પ્રોફેસરની પત્ની,' વગેરે)માં પણ એ પૂરબહારમાં મહાલતું કળાય છે. પાત્રગત વિલક્ષણતા (abnormality) કે નબળાઈ આમ ઉપસાવીને બહાર આણી તથા હાસ્યપાત્ર બનાવી તે તરફ વાચકોનું ધ્યાન ખેંચવાનો સુધારક આશય આની પાછળ કામ કરતો હોય છે. તો બીજે પક્ષે, એવા ખાસ ઉદ્દેશ વિના પણ થોડું રંગીલું ટીખળ કરતાં મુનશી અચકાતા નથી. શિક્ષક જેમ વિદ્યાર્થીને ટોકે તેમ વાતચીત દરમિયાન પ્રો. કાપડિયા સર જગમોહનલાલને ટોકે એ તો ઠીક, પણ સુલોચના પ્રત્યે અનુરાગની સુંવાળી વૃત્તિ એનામાં જગાડી, બીજી રીતે ચીતરેલા એના વેદિયાપણામાં એ કેમ ભળતી નથી તે બતાવી મુનશીએ આવું રમુજી ટીખળ જ કર્યું છે. હાસ્યાનુકૂલ ભાષાના વાપરમાં તો મુનશીને સિદ્ધહસ્ત ગણ

એવું ઘણું આ પુસ્તક દેખાડી જાય છે. એકવાર અગંભીર બનવું ધાર્યું એટલે તેમની ભાષા મેાકળી, રમતિયાળ ને ટીખળી બની જાય છે. માભાઈનું અંગ્રેજી તથા શુક્લની ઘેલછાદશાની ભાષા તેમ જ એ બંનેનેા તથા નારણભાઈ અને કાપડિયાનેા પરિચય કરાવતી તથા તેમના વર્તનને વર્ણવતી મુનશીની ભાષાને આના સમર્થનાર્થે ચીંધી શકાય. મુનશી તેમની રીતના પણ એક સફળ હાસ્યકાર તેા છે એવું આ બધી હકીકત સિદ્ધ કરી આપે છે.

જ્યાં 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'ના હાસ્યમાં કશુંક ખૂંચે છે. શું છે એ? માભાઈનું અતિચિત્રણ? ના, ગેારાઓની ભારતીયેા વડે થતી હીન ખુશામતનું દાઝ સાથે ચિત્ર આપવું છે તેથી કર્તાએ એમ કર્યું સમજાય છે. કાપડિયાવલંબી હાસ્ય? ના, એ પણ નહિ, કારણ એ નિર્દોષ ગમ્મત કે ટીખળના પ્રકારનું છે. ખૂંચે છે તે તેા છે સુદર્શનની સ્વપ્નશીલતા અને ભાવનાશીલતાનું એક-બે સ્થળે ઘેલછા તરીકે થયેલું નિરૂપણ, અને એના કરતાંય વધુ તેા નારણભાઈ તથા શુક્લનાં પાત્રાેનું કથાના ઉત્તરાર્ધમાં અનુક્રમે અર્ધા ને આખા ગાંડા તરીકે થએલું આલેખન. સુદર્શનમાં તેા સ્વપ્નશીલતા ને ભાવનાભક્તિ સાથે ઊર્મિલતાનું તત્ત્વ દેખાડવું હશે એમ માની લઈએ, પણ બીજા બે જુવાનેા તેમના અન્ય સાથીઓની જેમ ભાવનાદ્રોહી તેા નથી બન્યા, ઊલટું તેમની રાષ્ટ્રીય મુક્તિ માટેની ઝંખના ભણતર પતાવ્યા પછીય ચાલુ રહી છે. એ જાણે એમનેા ગુનેા હેાય તેમ એમને ગાંડપણની ભેટ બક્ષી કર્તાએ બનાવ્યા છે ત્યાં હાસ્ય દૂષિત બન્યું છે. તટસ્થ કલાકાર તરીકે પાત્રાેની મનેાદશા આલેખવાની કર્તાની સમજે એમને એમ શીખવ્યું જણાય છે કે કાેઈપણ પાત્ર પ્રત્યે સમભાવ ન રાખતાં તેના મજાકખોર ટીકાકાર બનવાથી જાણે એ તટસ્થતા વિશેષ જળવાશે. એવી સમજની અંદર વળી ભળી એમની પેાતાના પ્રતિપાદ્ય વક્તવ્ય (thesis) પ્રત્યેની વફાદારી. જુવાનેામાં હેાય છે તેા માત્ર મુગ્ધ સ્વપ્નિલ ભાવનાભક્તિ જ, વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનું પૃથક્કરણ કરવાની દૃષ્ટિ અને અનુભવ તેમનામાં નથી હેાતાં, આવું કંઈક એમનું વક્તવ્ય સિદ્ધ કરવાના જેાશમાં સ્વાંતર-

દર્શનના હિમાયતી મુનશી પેલા જુવાનોમાં દેખાતા વાસ્તવજ્ઞાનના અભાવને હસવા ગયા, પણ એકવાર હસવામાં પડ્યા એટલે તેની લ્હેમાં તણાઈ જઈને બેઉ પાત્રોને—તેમાં ય ખાસ તો ગીરજાશંકર શુકલને—અવાસ્તવિક બનાવી બેઠા, તેમને સામાન્યબુદ્ધિથી રહિત સ્વપ્નગંડુ બનાવી અસ્વાભાવિકતા(absurdity)ની હદ સુધી લઈ ગયા.

મુનશીનું પ્રકૃતિગત ઉત્કટ આલેખન પણ આને સારુ જવાબદાર ખરું. કથન કરતાં તેની સરસતા ને સચોટતા પર તેઓ ખાસ ભાર મૂકે છે એ જાણીતી હકીકત છે. એ સચોટતા તેઓ હમેશાં ઉત્કટ આલેખનથી સાધે છે. લાગણી, વિચાર કે પાત્રલક્ષણને દસગણી ધાર ચડાવીને જ જાણે તેઓ લખે છે. પરિણામે એમનું બધું જ તારસ્વરે ઉચ્ચારાતું લાગે છે. ખુશામતનું ચિત્ર આપવું હતું એટલે માભાઈને કલેક્ટરને ત્યાં ચાની સામગ્રી સુદ્ધાં લઈ જતો બતાવી કોઈ કદી ન કરે એવી ખુશામત કરતો ચીતર્યો; વાસ્તવિક પરિસ્થિતિના જ્ઞાન વિનાની એકલી ભાવનાશીલતા બતાવવી હતી એટલે શુકલને છેક ગાંડપણની હદ સુધી ખેંચી ગયા; જુવાનો વાસ્તવસ્થિતિના સંસ્પર્શે ભાવના ભૂલી સંસાર સાથે સમાધાન કરી લે છે એ બતાવવું હતું એટલે એક સુદર્શન સિવાય એકેએક જુવાનને આખરમાં ફસકી પડતો જ વર્ણવ્યો ને અન્તને સાવ નિરાશામય બનાવી દીધો; સુદર્શનને ભાવનાભક્ત બનાવ્યો તો સ્વપ્નશીલતા ને ઊર્મિલતાના અંતિમ બિન્દુ સુધી; સુલોચનાને સુદર્શનના વિરોધમાં મૂકવા તેને પૂરેપૂરી વિલાસી, ભાવનાશૂન્ય અને સુદર્શનની 'મા'ની ભાવનાને જરાય સમજી ન શકે તેવી આલેખી; સુદર્શનને અનેકવાર થતી સ્વપ્નભંગની વેદનાની ધાર ખૂબ તીણી બનાવી; કાપડિયાએ કરેલા દેશની પરિસ્થિતિના પૃથક્કરણમાં તેમ સુદર્શન જેવાનાય ભારતીયોની નબળાઈ સંબંધી ઉદ્‌ગારોમાં ભાષાને એકદમ જલદ ને કડક બનાવી દીધી : આમ સમગ્ર પુસ્તકમાં મુનશીએ આલેખન ખૂબ ઉત્કટ બનાવ્યું છે. એનાથી સચોટતા સધાતી હશે, પણ આલેખન ભડકરંગી ને કોઈવાર નાટકી પણ બની જવાનો ઓછો સંભવ નથી. વાસ્તવિકતા અને પ્રમાણ પરથી નજર

ખસી જાય અને એ બે તત્ત્વો સચોટતાને પારે વધેરાઈ જાય એવું પણ આવી કથનની ઉત્કટતાને લીધે ઘણીવાર બને. પ્રસંગાલેખનને તો આવી ઉત્કટતા સજીવ ને નાટ્યપૂર્ણ બનાવી જાય (જુઓ સૂરત કૉંગ્રેસનું વર્ણન), પણ પાત્રમાનસદર્શન અને ભાવનિરૂપણમાં એ કયારેક પ્રમાણભાનને ઓળંગી જાય. શુકલના પાત્રાલેખનમાં એવું પ્રમાણભાન ચૂકી જવાયું છે. મુનશી સમભાવ વિના મુગ્ધ જુવાનિયાઓની માત્ર ઠેકડી જ ઉડાવવા માગતા લાગવાનો જે સંભવ છે તેના મૂળમાં આ હકીકત રહેલી છે. બીજે પક્ષે એ નિરાશાવાદી કટુભાષી ટીકાકાર (cynic) જેવા લાગવાનોય સંભવ છે તેનું મૂળ પણ અહીં છે.

પરસ્પરવિરોધી એવા ભાવનોદ્રેક અને હાસ્ય-ટોળનાં તત્ત્વો આ કથામાં એકમેકની એવાં પડખોપડખ બેસી ગયાં છે કે તે એક પ્રકારની દોરંગી ભાત પાડી જાય છે. હસ્તલાઘવ દાખવતા જાદુગરની માફક ભાવનાગાંભીર્ય અને હાસ્યટીખળના ગોળા એક સાથે બેઉ હાથે મુનશી અદ્ધર ઉછાળે છે ને ઊલટસૂલટ ઝીલે છે. હાસ્યકાર મુનશી અને ભાવનાવાદી મુનશી એમ એક જ મુનશીનાં બેઉ વ્યક્તિસ્વરૂપોએ જાણે અહીં પોતાનો કસબ પૂરેપૂરો બતાવી દીધો છે. જરા ઊંડે જોતાં જણાય છે કે વાસ્તવદર્શી મુનશી જ અહીં હાસ્યકાર બન્યા છે. 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'માં આ રીતે એના કર્તાનાં ભાવનાશીલતા તથા વાસ્તવદર્શન બંને ઊતર્યાં છે. સુદર્શનના પાત્રમાં અને 'ભારતીની આત્મકથા' જેવા પ્રકરણમાં એમના ભાવનાવાદે, અને પાઠક, જગમોહનલાલ તથા કાપડિયાની સુદર્શનને અપાયેલી ચેનવણીમાં, પ્રો. કાપડિયાના દેશસ્થિતિના સાચા પૃથક્કરણમાં, સૂરત કૉંગ્રેસના ચિત્રમાં, સુલોચનાની મિત્રમંડળીના આલેખનમાં અને છેવટે સાથીઓના ભાવનાભ્રંશના અન્તે સુદર્શનને થતા અનુભવમાં, એમના વાસ્તવદર્શને કામ કર્યું છે. આગળ જે નાના તથા મોટા મુનશીની વાત કરી હતી તેમાં નાના તે ભાવનાવાદી અને મોટા તે વાસ્તવદ્રષ્ટા મુનશી. કથાનાયક સુદર્શનમાં પોતાના આત્માને અનુપ્રવિષ્ટ કરી મુનશીએ પોતાની દેશભક્તિ બતાવવા સાથે કલાકારને આવશ્યક એવું પાત્ર જોડે તાદાત્મ્ય સાધ્યું છે. અને

તાદાત્મ્યના જેવી જ કલાકારને માટે જરૂર એવી તટસ્થતા એમણે સાધી છે હાસ્ય, ટીકા, વાસ્તવદર્શન ઈ૰ દ્વારા. આ બધું ખરું, પણ લેખકની તદ્રૂપતા અને તટસ્થતાનું; ગાંભીર્ય અને હાસ્યનું, તથા ભાવના અને વાસ્તવનું દ્વૈતભાવ વિલોપી દે એવું અદ્વૈત કથામાં જામતું નથી. એ બધાં એકમેક પાસે આવે છે, પણ પોતાનું સ્વાતંત્ર્ય એવું જાળવે છે કે એમનું દ્વૈત કે સંસૃષ્ટિ નવલકથામાં ગંગાજમની ભાત પાડે છે. બીજી રીતે કહેવું હોય તો, વાસ્તવની ભોંય પર બિનઅનુભવી ભાવનાભક્તિનું દ્વિરંગી ચિત્ર અહીં આલેખાયું છે. હાસ્યનું તત્ત્વ ગાંભીર્યનું સમકક્ષ થઈ જતાં લેખકના વલણ સંબંધી ગયા પરિચ્છેદમાં ઉલ્લેખેલી શંકાને પગપેસારો મળે છે.

'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'માં મુનશીની ભાવનાશીલતા મુખ્યત્વે તો વ્યક્ત થઈ છે દેશદાઝ અને મા ભારતીની ભક્તિરૂપે. એમાં એમની શક્તિપૂજાની તેજસ્વી ભાવના ભળી ગઈ છે. એમને નિત્શેપ્રતિપાદિત શક્તિશાળી નરપુંગવ (Superman)નો આદર્શ કેટલો આકર્ષે છે એ એમની કૃતિઓના તેમ જ 'માનવતાનાં આર્ષદર્શન' એ એમના ભાષણના અભ્યાસીઓને અજાણ્યું નથી. આ નવલમાંય એ આદર્શ પરની એમની શ્રદ્ધા બોલી ઊઠયા વિના રહી નથી. નાના સુદર્શનને ભારતના ઇતિહાસમાં સાત્ત્વિક ગૌતમ બુદ્ધ નહિ પણ ચૌર્ય અને ચાણાક્ય આકર્ષે છે અને પરદેશીમાં ક્રોમ્વેલ ને નેપોલિયન ગમે છે. ઇતિહાસ એટલે શક્તિશાળી પુરુષોની જ કથા એવી કાર્લાઈલને મળતી આવતી કોઈ સમજ મુનશીની પણ છે, તેથી સુદર્શનના ઇતિહાસ-સંસ્કારમાં તેમ જ 'ભારતીની આત્મકથા'માં તેજસ્વી નરવિશેષોની જ વાત થાય છે. 'જેમ જેમ તેનું જ્ઞાન વધ્યું તેમ તેમ તેની વિનાશપ્રધાન દૃષ્ટિએ માનવજંતુઓને ત્રાસ દેતા પથ્થરોનું સ્પષ્ટીકરણ કરવા માંડ્યું' એમ કહી એવા પથ્થરોમાં ઈશ્વર, આત્મા, સ્વર્ગ–નરકનાં પ્રલોભન ને ભીતિ, સમગ્ર મહત્તાની દાસભાવે પૂજા,એ સર્વને ગણાવ્યાં છે ત્યાં પણ આવા મુનશી જ બોલી રહ્યા છે. [૧૭] સુદર્શનની 'સ્વપ્નદૃષ્ટિ આગળ' અલપ-

(૧૭) 'પુત્ર સમોવડી'માંની જમદગ્નિમોચન ને માનવસ્વાતંત્ર્યની ભાવના આને જ મળતી છે,-કેમ જાણે આ વિચાર જ વિકસીને તે સ્વરૂપ પામ્યો હોય.

છલ્પ આવી જતી ભાવી સૃષ્ટિના ચિત્રમાંય પ્રતાપી માનવેન્દ્રોની દુનિયાનો જ ખ્યાલ છે.[૧૮] 'ભારતીની આત્મકથા'માં પણ ભારતી પોતાના પ્રાણ તરીકે વિશ્વામિત્રને ગણાવી તેનો પરિચય આપતાં જે કહે છે :

'......એના ડગમાં વિજયનો ઉત્સાહ હતો. એની આંખમાં ગર્વની મસ્તી હતી. એની ભુજમાં વિનાશની સચોટતા હતી. એની જીભે જાતવેદો રહેતા...'[૧૯]

—ત્યારે, તેમ જ પોતાના પ્રાણને પિછાનવો કેમ એનાં ચિહ્નો સુદર્શનને બતાવતાં એ 'ગગનવિહારી ને મહત્ત્વાકાંક્ષી માનવતા', 'રૌદ્રરસપ્રેમી ને વિનાશવિલાસી પ્રભાવ,' 'આચાર ને વિચારની બેપરવાઈ,' 'દુષ્પ્રાપ્ય કીર્તિની વૈશ્વાનરસમી ભૂખ,' 'સર્વોપરી સત્તાનો સીમા વિનાનો મોહ,' રસઘેલી મસ્તીનો મોહક નશો'[૨૦] જેવા શબ્દો વાપરે છે ત્યારે, ભારત ને ભારતીય ઇતિહાસ તથા સંસ્કૃતિનો જ્ઞાતા તો કકળી ઊઠશે ને બોલશે, 'ના, ના, આ ન્હોય મારું ભારત, આવો ન્હોય એનો પ્રાણ. આ તો છે શક્તિપૂજાનો પાશ્ચાત્ય રાજસિક આદર્શ !' પણ મુનશી આના લખનાર છે એ જાણ્યા પછી આની નવાઈ લાગવી જોઈએ નહિ. 'ભારતીની આત્મકથા'માં ભારતી નથી બોલતી, શક્તિપુરુષના ઉપાસક કનૈયાલાલ મુનશી બોલે છે. હતાશામાં સળગાવી દેવાતી પેલી યોજનામાં તેનો યોજક સુદર્શન, મુનશીનો સુદર્શન, રાષ્ટ્રધર્મને વરેલા 'સરાક્ત સમૂહ' વિષે

'તેમાં બે-ચાર કે પછી એક માણસની જ સત્તા જોઈએ. આ સમૂહમાં લોકશાસનનો સ્પર્શ ન જોઈએ. હજાર માણસોનો એક પુરુષ જોઈએ.'[૨૧]

એમ ન લખે તો બીજું શું લખે ? 'ધર્મે' તો આપણને ઝેર દીધું છે,' એ સુદર્શનના ઉદ્‌ગારમાં[૨૨] તથા રાષ્ટ્રવાદ કે વિપ્લવવાદને ધાર્મિક સ્વરૂપ આપવા સામે અપાતી પ્રો. કાપડિયાની ચેતવણીમાં[૨૩] પણ આ જ મુનશીનો સાદ સ્પષ્ટ વરતાય છે. પુસ્તકસમગ્રમાંથી ઊછળતાં તિરસ્કાર,

(૧૮) જુઓ પ્રક૦ ૫ નો ઉપાન્ત્ય પરિચ્છેદ. (૧૯) પ્રક૦ ૬, ખંડ ૪. (૨૦) પ્રક૦ ૬, ખંડ ૭. (૨૧) પ્રક૦ ૧૫, ખંડ ૬. (૨૨) પ્ર૦ ૧૫ ખં. ૧ (૨૩) પ્ર૦ ૧૦, ખંડ ૫ : એમાં ગાંધીજીના એવા કાર્ય પ્રત્યે 'નાપસંદગી અથવા પરોક્ષ ટીકાનો ધ્વનિ છે. એ લખતી વેળા મુનશી કોંગ્રેસમાં હતા નહિ.

રોષ, ઉગ્રતા ને કટુતા ગ્રોમેર ભાવનાહીણા શક્તિહીણા વામનજીઓને જોઈ શક્તિશાળી પુરુષને થાય તેવાં જ છે. શુકલના પાત્ર પ્રત્યેની કર્તાની નિષ્ઠુરતા પણ આ ધ્યાનમાં રાખીએ તો હવે સમજાઈ જાય છે. એકથી વધુ વખત થતા માનસિક આઘાત વેળા સુદર્શન જે તીવ્ર મનોયાતના, નિરાશા તથા કડવાશ અનુભવે છે તેનું કારણ પણ કર્તાએ તેના નાનકડા દેહમાં આવો પ્રબળ આત્મા મૂક્યો છે તે છે. પણ સુદર્શન હજી શિખાઉ ને ઊગતો શક્તિપુરુષ છે, ને તેથી જ તે આઘાતપરંપરાથી ભાંગી પડે છે.

છેલ્લી વાત. નવલકથાકાર મુનશી અહીં કેવાક દેખાય છે? એમના વિશિષ્ટ પ્રયોજને નવલકથાકાર તરીકે એમની શક્તિઓને ખેલવા અહીં બહુ અવકાશ આપ્યો નથી. બંગભંગ વખતનું વાતાવરણચિત્ર દોરવું અને ભારતના રાજકીય રોગનું નિદાન કરવું એ એમનો દ્વિવિધ આશય છે. આમાં પહેલું કાર્ય એમણે કુશળતાથી બજાવ્યું છે. જાપાનના રશિયા પરના વિજયે પ્રેરેલ ઉત્સાહ, એશિયાઈ અસ્મિતાનું ભાન અને એશિયાની એકતાનાં સ્વપ્ન, કર્ઝનની રાજનીતિ, બંગભંગ, બંગભંગે જગાડેલો પ્રચંડ પ્રજાક્ષોભ, 'મા'ની ભાવના ને ભક્તિ, વડોદરા જેવી કૉલેજના જુવાન વિદ્યાર્થીઓ સુધી પહોંચેલાં એનાં આંદોલનો, રાષ્ટ્રવાદ સાથે વિપ્લવ-વાદનાંય પગરણ, દેશમાં પડી ગયેલા વિનીત ને ઉદ્દામ પક્ષો વચ્ચે વધતું જતું અંતર, સુરત કૉંગ્રેસના ભંગાણ માટે જવાબદાર અંતર, સક્રિય લડત તરફ પ્રસ્થાન, સ્વદેશીની ભાવના ને પ્રવૃત્તિ—આ બધી વીગતોને સમાવતું ઉદ્દિષ્ટ વાતાવરણ વાર્તામાં તેમણે ઔચિત્યપૂર્વક ઉપસાવ્યું છે. કર્તાનો આ પહેલો આશય વસ્તુસંકલનાને પોતા તરફથી કશી આંચ આવવા દીધા વિના પોતાનું કામ કરવા દે એવો છે. પણ રાષ્ટ્રિય રોગનિદાનનો બીજો આશય વસ્તુસંકલના પર થોડી ટાંચ લાવે છે. એણે વાર્તામાં ચર્ચાને જરૂરી બનાવી છે અને અન્તને પ્રથમથી નક્કી કરી નાખી વસ્તુ-સંકલનાને સંકુલ બ્યૂહરચનાનું ફળ બનતાં અટકાવી સાવ સાદી કરી નાખી છે. દાખલાનો જવાબ જાણે પહેલેથી માલૂમ છે ને માત્ર તાળો મેળવવાનું જ બાકી છે. પ્રયાણ જરાક શરૂ થયું ત્યાં કથાનું એન્જિન

છૂટું પડી સુદર્શનની સંસ્કારજાગૃતિનું શાર્ટીંગ કરવા માંડી જાય છે તે ઠીકઠીક લાંબાં ચાર પ્રકરણ સુધી! પ્રારંભનાં એ પ્રકરણોને એ ચાર પ્રકરણ પછી મૂકવાથી આખી કથા સુદર્શનના બાળપણથી માંડી બૅરિસ્ટર થઈ આવ્યા સુધીની સળંગસૂત્ર કથા બની જાય તેમ છે. પણ લેખકે તો એ ચારે પ્રકરણને પૂર્વકથા તરીકે ગોઠવી, વાર્તાને શરૂ કરી છે સુદર્શનને મળવા તેના પિતા વડોદરા આવે છે ત્યાંથી જ. એ પ્રસંગથી તે વાર્તા પૂરી થાય છે ત્યાં સુધીમાં બહુ ઝાઝું બની જતું નથી. ચર્ચાઓ અને સુદર્શનનાં સંવેદનો એનો ઘણો ભાગ રોકે છે. પ્રસંગોની ભરચક પરંપરા, તેની ઘટ્ટ ગૂંથણી અને ત્વરિત કાર્યવેગ જે મુનશીની અન્ય નવલોનાં આકર્ષણો છે તે આ કારણે આ કથામાં એટલા વિશિષ્ટ પ્રમાણમાં પોતાની હાજરી પુરાવી શકયાં નથી. સુદર્શનની ઘડતરકથા, એની તથા એના મિત્રોની દેશને સ્વતંત્ર કરવાની યોજનાઓ, સુલોચના ને એનું મિત્રમંડળ, સુરત કૉંગ્રેસ, નારણભાઈ તથા શુકલનાં પરાક્રમ એમ જુદાં જુદાં ચિત્રો અપાયાં છે. નવલકથાનાં કુલ પંદર પ્રકરણોમાંથી માત્ર અગિયારમાથી ક્રિયા કંઈક ઝડપ પકડે છે. આમ છતાં, સુરત કૉંગ્રેસનું ચિત્રાત્મક નાટ્યપૂર્ણ નિરૂપણ આવીને, 'હં, હવે મુનશી ખરા!' એવા ઉદ્ગાર કઢાવી જાય છે.

પાત્રાલેખન પરત્વે ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે વિરોધચિત્રો દ્વારા તેજ–છાયાનો કર્તાએ કરેલો સારો અને બહોળો ઉપયોગ. 'મા'ની મુક્તિની વાતો કરનાર ને યોજનાઓ ઘડનાર સુદર્શન અને વોદરાનું એનું મિત્રમંડળ. અને 'મા'ને નહિ પિછાણનાર વિલાસી ભાવનાશૂન્ય સુલોચના અને મુંબઈનું તેનું ગમન, કેકી આદિનું મિત્રમંડળ; 'મા'ની સેવા કરવા માગતો સુદર્શન અને તેને આઈ. સી. એસ. બનાવવા માગતા સરકારભક્ત પિતા પ્રમોદરાય; 'દેશભક્ત ભક્તિથી થાય, જ્ઞાનથી નહિ' કહેતો જહાલપક્ષી સુદર્શન અને રાજકારણમાં જ્ઞાનની અને વ્યવહારિકતાની અગત્ય પ્રબોધનાર ફિરોજશાહભક્ત વિનીત જગમોહનલાલ; સુદર્શન અને કાપડિયા; જગમોહનલાલ અને ઇતિહાસના અભ્યાસી તટસ્થ કાપડિયા; કૉંગ્રેસમાં સામસામા પક્ષ નાખી બેઠેલા તે વેળાના વિનીતો ને જહાલો;

સેવેલા સ્વપ્નને આખર સુધી સચ્ચાઈ અને નિષ્ઠાપૂર્વક વળગી રહેનાર સુદર્શન અને પ્રથમ પોતપોતાના દૃષ્ટિબિંદુથી જ દેશમુક્તિના પ્રશ્નને જોનાર અને પછી સપાટી પરની સ્વદેશભક્તિને ભૂલી સંસાર સાથે સમાધાન કરી લેનાર અથવા મગજની સમતુલા ગુમાવી બેસનાર એના સાથીઓ; સુલોચના અને ધની (એ બેની તુલનાત્મક સરખામણી સુદર્શનના મનમાં પ્રથમ ગંભીરતાપૂર્વક થાય છે), સામ્રાજ્યપ્રતિનિધિ સ્મિથ અને એકમેકથી ચડતા ક્રમમાં તેની ખુશામદ કરનાર પ્રમોદરાય, માધવલાલ ને માભાઈ; તેમાંય સ્વમાનના અણહોલવાયલા તણખાવાળા પ્રમોદરાય અને તે વિનાનો માભાઈ:—આમ આ કથામાં પાત્રસમૂહને તેજછાયાના બે વિરોધી પક્ષમાં કર્તાએ વહેંચી નાખી છે. કથાના વિશિષ્ટ પ્રયોજનને લીધે એક પક્ષે જેમ આમ બન્યું તેમ બીજે પક્ષે પાત્રો વ્યક્તિ કરતાં પ્રકાર કે જાતિ જેવાં, તે તે મનોદશા કે ભાવનાના પ્રતિનિધિ જેવાં, વિશેષ બની ગયાં છે. પણ ભાંગ્યું તો ય ભરૂચ; જેની નવલકથાકાર તરીકેની આગવી વિશિષ્ટતા વ્યક્તિતાથી ચમકતું સજીવ પાત્રાલેખન, એવા મુનશી જેના સર્જક, તેવી આ કથાનાં પાત્રો આમ પ્રકાર કે જાતિના નમૂના તરીકે આલેખાયા છતાં નિર્જીવ નથી બન્યાં. અરે, ધની અને સ્મિથદંપતી પણ થોડીક લીટીઓમાં જીવન્ત બની જાય છે. અલબત્ત. એક વાત કહેવા જેવી છે. બધાં પાત્રો મુનશી સૂત્રધારે એ સહુને સોંપેલો પાઠ કુશળ અદાકારીથી ભજવી જાય છે, પણ આપણે જાણે તેમને બહારથી જ જોઈએ છીએ. કોઈક વેળા 'મારાથી વધુ પડતું મરાઈ ગયું' કહેતા પ્રમોદરાય કે સુલોચના પ્રતિ જોઈ નિસાસો નાખતા, અભ્યાસજડ છતાં ઊંડે ઊંડે માનવી રસિકતાનાં ફૂટતા ઝરણને વ્યક્ત કરતા કાપડિયાની આંતરવૃત્તિ સુધી કર્તા આપણને લઈ જાય છે ખરા, પણ તે બહુ જૂજ વાર. મનોગત ઊંડાણ તો બધાં પાત્રોમાં એક સુદર્શનનું જ બતાવાયું છે. ઉત્કટ કલ્પનાબળ, તેણે પોષેલી મુગ્ધ સ્વપ્નશીલતા, આળી વેદનપટુતા, આવેશની ઉષ્માવાળી દેશભક્તિ અને હૃદયની સચ્ચાઈ એ તેનાં વ્યક્તિત્વઘટક લક્ષણોનો અભ્યાસ કરવા જેવો છે. એ જે કંઈ જુએ, સાંભળે કે અનુભવે છે તેના પ્રત્યાઘાત

તરત જ અનુભવે છે. આખી વાર્તા તેના આવા આઘાતપ્રત્યાઘાતથી જ ભરેલી છે. એના નસીબમાં પ્રત્યાઘાતો બધા નિરાશાના જ છે, જેને દૂર હટાવવા તેને ભારતીના દર્શનની[૨૪] કે ધનીના પ્રેરણાભર્યા શબ્દોમાંથી મળતી સ્ફૂર્તિની જરૂર પડે છે. પણ આવી સ્ફૂર્તિ તેને મળતી ઓછી થઈ જાય છે, અને જાણે તેને નિરાશા, ચીડ ને કડવાશ તરફ ધસડી જવાનું કોઈ કાવતરું ગોઠવાયું હોય તેમ બધું એવું જ બને છે. પણ સુદર્શનનું પાત્રાલેખન એટલું સ્પષ્ટ છે કે આરંભથી અન્ત લગી તેના પર સ્થિર નજર રાખનારને આ બધું તરત જ દેખાઈ આવે તેમ છે. પાત્રાલેખન વિષે સમગ્રપણે કહેતાં, કેટલીક વિદેહ ને કેટલીક વિદ્યમાન સાચી જાહેર વ્યક્તિઓને નવલકથાની રંગભૂમિ પર લાવવાના અત્ર થયેલા સાહસિક પ્રયોગની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. કેટલાંક પાત્રોના ચિત્રણમાં રંગરેખા ઘટ્ટ વપરાયાની વાત તો આગળ થઈ ગઈ છે.

વસ્તુસંકલના અને પાત્રાલેખનમાં એમની અન્ય પ્રસિદ્ધ નવલકથાઓને મુકાબલે 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'માં જણાતી ઊણપોનું સાટું મુનશીની ભાષા વાળી દે છે. હાસ્ય, કટાક્ષ, ભાવનાગાન, સ્વપ્નશીલતા, બળતરા, કટુતા, રાજકારણચર્ચા જેવા જુદા જુદા સૂરનું ઉચ્ચારણ માગે તેવા વિષયો ને ભાવોને મુનશીની ભાષા સરળતાથી પહોંચી વળે છે. ભાવ, રસ, પ્રસંગ ને પાત્ર એ સૌને અનુકૂળ ભાષા યોજતાં એમને કળાઈ આવે એવો આયાસ કરવો પડ્યો દેખાતો નથી. એ માભાઈની હાસ્યજનક ખુશામતનો પ્રસંગ જેટલી આસાનીથી આલેખે છે તેટલી જ આસાનીથી ભારતવિષયક ગંભીર રાજપ્રકરણી ચર્ચાઓને રજૂ કરે છે. જેટલી મનમોકળાશથી નારણભાઈ અને શુક્લની લીલા વર્ણવે છે તેટલી જ સરળતાથી સુદર્શનનાં કિશોરાવસ્થાનાં સ્ફૂર્તિદાયક મનોરાજ્યને અને જુવાન અવસ્થાનાં વેદનાજન્ય સ્વપ્નદર્શનોને શબ્દાવતાર આપે છે. જેટલી સ્વાભાવિકતાથી સુલોચના ને તેના મિત્રોની વાત કરે છે તેટલી જ સ્વાભાવિકતાથી ભારતીનાં સુદર્શનને

(૨૪) અહીં વડોદરા કોલેજના કંપાઉન્ડમાં થએલ પહેલા દર્શનનો ઉલ્લેખ છે. પ્રક૦ ૨, ખંડ ૫.

એ વાર થતાં દર્શનને કાવ્યમય વાણીમાં ઉતારે છે. હાસ્યમાં જેમ અત્યંત હળવાશ, અને પ્રજાગત નબળાઈઓ ને ખામીઓની ટીકામાં અત્યંત તીખાશ એમના ગદ્યમાં આવી છે, તેમ ભારતીદર્શનો વેળા એમનું ગદ્ય તેજસ્વી ને કાવ્યમય બન્યું છે. 'ભારતીની આત્મકથા' પ્રકરણથી તો આ નવલકથા ધન્ય બની ગઈ છે. મુનશીની દરેક નવલકથામાં શૈલીની મોહકતા અને ભાવસમૃદ્ધિ કે ભાવનાલેખનની દૃષ્ટિએ વિશિષ્ટ ભાત પાડતાં એક કે બે પ્રકરણ હોય છે. 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'માં આ 'ભારતીની આત્મકથા'[૨૫] એવું પ્રકરણ છે. ભારતીની આત્મકથામાંથી ભારતીય સંસ્કૃતિ તથા તેના પ્રાણનો કેવો ખ્યાલ મળે છે એ આગળ દર્શાવાયું છે. પણ એ સવાલને અળગો રાખી તેમાંની વાક્છટા ને વાણીની તેજસ્વિતાનો, ગુજરાતી ગદ્યની શક્યતાઓની તેમ મુનશીની શૈલીની વિશિષ્ટતાની ઓળખ મેળવવા સારુ, અભ્યાસ કરવા જેવો છે. એમને મન સાહિત્યના શ્વાસોચ્છ્વાસ જેવાં કથનની સરસતા ને સચોટતાનાં તત્ત્વો એમની લખાવટમાં લગભગ હંમેશ દેખાય છે. સુરત કોંગ્રેસના જેવાં પ્રસંગવર્ણન આંખ આગળ એને જાણે ભજવાતાં જોઈએ તેવાં ચિત્રાત્મક ને નાટ્યપૂર્ણ, તેમ પાત્રોનો વાર્તાલાપ ચોટદાર, વ્યક્તિત્વદ્યોતક ને નાટ્યાત્મક આથી જ બને છે. સરસતાના આગ્રહને લીધે એમના ગદ્યમાં આવે છે સાહિત્યોચિત રસિકતા ને છટા, અને સચોટતાનો આગ્રહ એમના ગદ્યને ઓજસ આપે છે. આ ઓજસને મુનશીના ગદ્યનું એક અગત્યનું લક્ષણ

---

(૨૫) એ આખુંય પ્રકરણ ડૉ. હરિલાલ ધ્રુવલિખિત 'સ્વદેશવત્સલનું ચમત્કાર દર્શન' (ઈ. ૧૮૭૩) નામક એક લેખ જોડે ઘણું સામ્ય ધરાવે છે એ નોંધ્યા વિના ચાલે તેમ નથી. એમાંયે 'સ્વદેશવત્સલ' ને નિર્જન જગ્યામાં વૃક્ષ નીચે મિલનવેશા દુઃખિયારી ભારતમાતા સ્ત્રીરૂપે દેખાય છે અને તે પણ પોતાના ઇતિહાસને સંભારતી સંભારતી પોતાની દર્દકથા એને કહે છે. આનું સામ્ય આકસ્મિક પણ હોય. કદાચ એમ હોય કે મુનશીના જોવામાં એ લેખ ઘણા વખત પૂર્વે આવ્યો હોય ને તેના મગજમાં રહી ગયેલા સંસ્કારને અનુસરી તેમણે સ્વકીય વિશિષ્ટતાએ–અને એ શૈલી તેમ ભાવના બંનેની દૃષ્ટિએ ઓછી નથી–ઉમેરી આ પ્રકરણ લખ્યું હોય. લખાવટ તો મુનશીની એ લેખથી ભિન્ન છે.

કે ગુણ માનવો પડે તેવું આ કથાએ બતાવ્યું છે. જાણવા જેવું એ છે કે આવા ઓજસને સારુ સમાસભૂયસ્ત્વનો આશ્રય મુનશીને લેવો પડતો નથી. સાદાં, ટૂંકાં, સીધાં પણ ધારદાર વાક્યોનું જ એમનું ગદ્ય બહુધા બન્યું હોય છે. એમનું આવું ગદ્ય તેમ જ શૈલીની દષ્ટિએ ચમકતાં આવાં કેટલાંક સ્થાનો 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'ના વાચનને નીરસ થવા દેતાં નથી.

મુનશીની વધુ જાણીતી અને એમની કીર્તિદા બનેલી નવલકથાઓને વસ્તુસંકલના આદિ બાબતોમાં આ નહિ પહોંચે, પણ તે બધીમાં જો મુનશીની કલાનો પરિચય મળે છે તો અહીં મુનશીનો પોતાનો પરિચય વિશેષ મળે છે એ એની વિશિષ્ટતા ગણાય. એક બીજી દષ્ટિએ કહેવું હોય તો એમ પણ કહી શકાય તેવું છે કે એક સાથે મુનશીની જેટલી વિશિષ્ટતાઓ આ નવલકથાના ઝંડા તળે એકઠી થઈ છે તેટલી તેમની કોઈ એક કૃતિમાં નથી થઈ. 'સમકાલીન રાજકીય બળો નવલકથામાં મઢવાના પહેલા યત્ન'[૨૬] તરીકે, કૉલેજજીવનની ને કૉલેજિયનોની આપણે ત્યાંની ગણતર કથાઓમાં નોંધપાત્ર કથા તરીકે, તેમાં કરાવાયેલા જુવાન માનસના અભ્યાસ માટે, હિંદના રાષ્ટ્રરોગના નિદાન ને મુનશીના રાજકીય વિચારો માટે, તેમાં એકસાથે થતા મુનશીની ટીખળી હાસ્યખોરી તથા તેજસ્વી ભાવનાવાદના દર્શનને માટે, મુનશીની તરુણજીવનની પ્રચ્છન્ન આત્મકથા તેમાં નિરૂપાઈ છે તેને માટે, બંગભંગના વાતાવરણ તથા સૂરત કૉંગ્રેસના ગુજરાતને આંગણે બનેલા ઐતિહાસિક પ્રસંગને અમર કરતા તેમાંના ચિત્રાત્મક વર્ણનને માટે, વિદેહ તેમ જ વિદ્યમાન ખરી વ્યક્તિઓને પટમાં ઉતારી કથાનાં પાત્રો બનાવવાના તેમાં થયેલા આપણે ત્યાં નવીન ને પ્રગલ્ભ ગણાય તેવા પ્રયોગ માટે, તેમાંની સામગ્રી તથા તેને વ્યક્ત કરતી શૈલીછટાને લીધે પોતા પૂરતો સ્વતંત્ર આનંદ આપતા 'ભારતીની આત્મકથા' જેવા એના પ્રકરણને માટે—એમ અનેક રીતે 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' મુનશીના નવલકથાસમૂહમાં વિશિષ્ટ ગણાશે.



(૨૬) બીજી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવનામાં લેખકના શબ્દો.

ખબરદારનું જીવનદર્શન

કોમે પારસી, ભણતરે મૅટ્રિકના પણ પ્રમાણપત્ર વિનાના, ધંધે વેપારી, ધંધાર્થે વર્ષો સુધી નિવાસી જ્યાં ગુજરાતી સાહિત્યની ભક્તિને પ્રેરક અને પોષક વાતાવરણ ભાગ્યે સંભવે એવા દૂર દૂરના સ્થળ મદ્રાસના, દેખાવે કદાવર છતાં તબિયતે અવારનવાર માંદગીથી હેરાન થતા એવા ખબરદાર, સામાન્ય રીતે સાહિત્યસર્જનને માટે બહુ અનુકૂળ ન મનાય તેવી સંજોગમર્યાદા વચ્ચે ગુજરાતને ચૌદપંદર કાવ્યગ્રંથો આપે, એ હકીકત એક રીતે એક સુખદ નવાઈ ગણાય તેવી છે, તો બીજી રીતે વિચારતાં, એ એમની સાહિત્યપ્રીતિ અને શારદોપાસનાનો બોલતો પુરાવો અને ગુજરાતે ન્હાનાલાલ પછી કનકોત્સવ–અભિનંદનને લાયક એમને કેમ ગણ્યા હશે તેનો વણબોલતો ખુલાસો પણ છે. ખબરદારની એ નિષ્ઠાળુ સાહિત્યભક્તિએ જ એમને જુદા જુદા વિષય અને પ્રકારની કવિતામાં પોતાનો ફાળો આપતા કરી એમને સાતત્ય અને વિપુલતાવાળા કવિ બનાવ્યા છે. પરિણામે, કવિ તરીકે એમને વિશે સમગ્રદષ્ટિએ વિચારવા માગનારે 'ભારતનો ટંકાર' અને 'રાષ્ટ્રિકા'ના રાષ્ટ્રપ્રેમી કવિ, 'પ્રભાતનો તપસ્વી' અને એવાં બીજાં પ્રતિકાવ્યોના કવિ, 'ભજનિકા', 'કલ્યાણિકા' અને 'નંદનિકા'ના ભક્તકવિ, 'રાસચંદ્રિકા'ના રાસકવિ, 'કલિકા'ના રસિક પ્રણયકવિ, અદલ, દિવ્ય, વીરવિજય, ચક્રાવલિ, મુક્તધારા, અખંડ પદ્ય આદિ નવા નવા છંદપ્રયોગોના ઉત્સાહી પ્રયોજક, 'દર્શનિકા'ના તત્ત્વચિન્તક કવિ—એમ જુદે જુદે રૂપે, તે તે રૂપે તેમણે જે કંઈ સત્ત્વ દાખવ્યું છે તે બદલ, તેમને સંભાર્યા વિના ચાલે તેમ નથી.

પણ એવા સમગ્ર કવિરૂપમાં નહિ પણ તેમના છેલ્લા ગણાવેલા—'દર્શનિકા'ના તત્ત્વચિંતક કવિના—વિશિષ્ટ રૂપમાં જ તેમને જોવાનો હેતુ આ લેખમાં રાખ્યો છે. તેમના અન્ય કાવ્યગ્રંથોમાં કવિનું લક્ષ કાવ્યના વિષય કરતાં પ્રકાર પર અને શક્ય તેટલી એની ઉત્કૃષ્ટ સાધના પર વિશેષ રહેતું. જ્યારે 'દર્શનિકા'માં કાવ્યના બાહ્યસ્વરૂપ કે કલાકારીગરીના કરતાં એ જેને કથવા પ્રયોજાયું છે તેના પર વિશેષ કેન્દ્રિત છે. અન્યત્ર સ્વાભાવિક રીતે જે ઓછાં કળાતાં તે તેમની જીવનદષ્ટિ અને ચિન્તનમનનના પટની વિશાળતા 'દર્શનિકા'માં વધુ પ્રમાણમાં અને કશા વ્યવધાન વિના સીધાંસટ પરખાય છે. એમના નિવેદનમાં છેલ્લે વ્યક્ત થએલો પોતાનું 'જીવનભરનું તત્ત્વદર્શન' મા ગુર્જરીના ચરણમાં મૂકી જવાનો અભિલાષ સિદ્ધ થયાનો કવિનો સંતોષ પણ એમનું એ તત્ત્વદર્શન કેવુંક છે તે જાણવાનો લોભ જન્માવે એવો છે.

કાવ્યનું નામ કવિએ 'દર્શનિકા' રાખ્યું છે તેમાં, મલબારીનાં 'સંસારિકા' અને 'અનુભવિકા' જેવાં નામોની યાદ આપે તેવાં અને તેમના જ અનુસરણમાં પોતાના બધા કાવ્યસંગ્રહોને આપેલાં ઈકારાંત નામોની પ્રણાલિકા એમણે પાળી છે એ તો ઠીક, પણ તદંગભૂત 'દર્શન' શબ્દ જે કંઈ સૂચવે છે તે સૂચવવા ધારી થોડી સાર્થકતા પણ મૂકી છે. 'દર્શન' શબ્દનો સંસ્કૃત પારિભાષિક અર્થ, એક રીતે કહીએ તો, અત્યારના વાદ કે 'ઈઝમ'ના જેવો છે. ફેર એટલો કે અત્યારના જમાનામાં 'વાદ' ટકાના શેર જેવો ખૂબ સસ્તો થઈ પડેલો શબ્દ છે, જ્યારે 'દર્શન' શબ્દથી ગંભીર અને ગૌરવયુક્ત સિદ્ધાંત કે શાસ્ત્ર સૂચવાય છે. સાંખ્યન્યાયાદિ શાસ્ત્રોને દર્શનો કહેવામાં આવ્યાં છે તે આ અર્થમાં. પણ પછીથી એ શબ્દનો અર્થવિસ્તાર થઈ વ્યાપક અર્થમાં તત્ત્વજ્ઞાન માટે એ વપરાય છે, અને ખબરદારની આ કાવ્યના શીર્ષકની પસંદગી 'દર્શન' શબ્દનો જીવનદર્શન કે તત્ત્વજ્ઞાનના અર્થમાં વિનિયોગ છે.

સાથે, બીજોય ધ્વનિ હોય તો હોય. પશ્ચિમમાં જેમ ગ્રીક શબ્દ Poieo=make એ શબ્દ પરથી કવિતાનું સ્વરૂપ તથા ધ્યેય સર્જનનું

ગણવામાં આવ્યું છે તેમ ભારતમાં વેદકાળથી ઋષિ ને કવિ એટલે દ્રષ્ટા એ સમજ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. પરમ શક્તિએ કવિપ્રતિભાથી નવાજ્યા હોય તેવા જીવોનાં દૃષ્ટિ, ચિત્ત અને સંવેદનતંત્ર સામાન્ય મનુષ્યોનાં કરતાં વધુ સૂક્ષ્મ હોય છે. એટલું જ નહિ, તેમના વડે તેમને થએલા વિશ્વ અને જીવનના દર્શનને તેમજ તેમણે પરિગૃહીત કરેલા તેના રહસ્યને, એવી તેમને વધારામાં મળેલી શક્તિને લીધે, વાણી દ્વારા અભિવ્યક્ત કરી તેના સંદેશવાહક પણ તેઓ બનતા હોય છે. આખરે તો કોઈ પણ કવિની મહત્તાનું માપ તેના મનના વિસ્તાર અને તેના આવા દર્શનની લંબાઈ, પહોળાઈ ને ઊંડાણ પરથી થાય છે. આ અર્થનું દર્શન પણ આ કાવ્યમાં છે એમ ઈસારાથી સૂચવવાનો કવિનો આશય પણ કાવ્યના નામકરણમાં કામ કરી ગયો હોય તો કોણ જાણે.

કવિનું આ કાવ્યમાં જે છે તે જીવનદર્શન ગુજરાતને મળ્યું તેમાં સૌથી નજીકનું પ્રેરક કારણ કે નિમિત્ત બન્યું છે 'અમૃતમય આત્મજા' અને 'જીવનની દર્શનિકા' એવી તહેમીના નામની તેમની પુત્રીનું કરુણ અવસાન. સ્વભાવગત આસ્તિકતા, ધર્મજિજ્ઞાસા અને તત્ત્વપ્રીતિ, સોળ વરસની ઉંમરે થએલો કોઈ સિદ્ધ યોગીનો સમાગમ, 'જીવનભર જગતના મહાન તત્ત્વદર્શીઓનાં પુસ્તકોનું વાચન અને મનન,' આ બધાંએ આવા કાવ્યના લેખન માટેની જરૂરી મનોભૂમિકા કવિની બાંધી આપી હતી જ, તેમાં આ પુત્રીવિરહના આઘાતે સંવેદન, મંથન અને સમાધાનની ભૂમિકાઓમાંથી કવિને પસાર કરાવી, બાકીનું કામ કરી, તેમને બોલતા કર્યા છે. સદ્ગત પુત્રીની પાછળ પ્રશસ્તિરૂપે આ ૭ હજાર લીટીના પૂરતું દીર્ઘ કાવ્ય સાડાત્રણ મહિનાના સમયમાં જ, વયમાં માંદગીને બિછાને હોવા છતાં, કવિએ સતતવાહી ધારામાં લખી કાઢ્યું છે.

પ્રિય સ્વજનના મૃત્યુના આઘાતથી કવિહૃદયનો પાતાળકૂવો ફૂટે અને શબ્દધારા વહે એ રીતે દુનિયાનાં ઘણાં સાહિત્યો સમૃદ્ધ થએલાં હોય છે. કરુણ સંવેદનની પળો પછી કવિહૃદય સ્વાભાવિક રીતેજ જગત ને

જીવનના અનેક મૂંઝવતા પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે મંથનમાં પડે છે અને કરુણમાંથી તેનો શામક ભક્તિ કે જ્ઞાનનો શાન્ત રસ એમનાં કવનમાં જન્મે ને ઊતરે છે. એક ઠેકાણે આઘાત આપી તેમાંથી અનેકોને કલ્યાણકારી જીવનબોધ અપાવવાની પરમ શક્તિની વિસ્મયકારી કાર્યપદ્ધતિનું આમાં દર્શન થાય છે. આ પ્રકારનાં કાવ્યો સાહિત્યવિવેચનની પરિભાષામાં શોકગીતિ, વિરહકાવ્ય કે કરુણપ્રશસ્તિ તરીકે ઓળખાય છે. આવી કરુણપ્રશસ્તિ(Elegy)નાં આવશ્યક લક્ષણો એ: મિત્ર, પુત્ર, પુત્રી, પત્ની કે કોઈ પણ હૃદયસ્થ સ્વજનના મૃત્યુને કારણે કવિહૃદયની રુદિષા અને તેમાંથી જન્મતું ચિન્તનમંથન.

નિવેદનમાં આ કાવ્યને પોતાની પુત્રીની પ્રશસ્તિ કવિ કહે છે તે પરથી કવિ તેને કરુણપ્રશસ્તિ ગણતા હોય એવું લાગે છે અને કવિપુત્રીના અવસાન પછી આ કાવ્ય લખાયું હોવાની હકીકત પ્રથમ તો આપણને પણ એમ માનવા પ્રેરે છે. પણ જરા શાંતિથી વિચારતાં આ કાવ્યમાં માત્ર તત્ત્વચિન્તન જ જણાય છે; અલબત્ત 'એ ચિન્તનને પ્રેરનાર છે તહેમીનાનું મૃત્યુ, પણ એના વિશે શોકોદ્‌ગાર કે ઊર્મિભર્યું વિરહરુદન કાવ્યમાં ગેરહાજર છે. ખરા વિરહકાવ્યમાં કવિ ઊર્મિ અને ચિન્તનના તાણાવાણામાં આખું કાવ્ય વણતો હોય છે. કવિનું ચિત્ત એક રીતે સંક્ષોભની આકુળ અવસ્થા ભોગવતું હોય છે. ઘડીક એ વિશ્વના શાસનના ભેદ ઉકેલવા ગેબનાં દ્વાર ખખડાવી આવે, તો બીજી જ પળે ગત થએલ સ્વજન યાદ આવતાં હૃદયની પ્રબળ ઊર્મિને અશ્રુરૂપે કાવ્યમાં વહાવે. શેલી કંઈ કંઈ વિચારોના વમળમાં ડૂબતાં છતાં પાછો પોતાના પ્યારા મિત્ર કીટ્સને વચમાં વચમાં એકદમ સંભારવા મંડી જાય છે, નરસિંહરાવને મૃત્યુની ફિલસૂફી ગાતાં પોતાનો પ્રિય પુત્ર ઘડીએ ઘડીએ સાંભરી આવે છે, અને અનેક ભવ્ય ગઝલોમાં તથા ભજનોમાં અનહદ નાદનો શંખનાદ ફૂંકતા ત્રિભુવન મસ્તકવિને પોતાનો રાજવી મિત્ર યાદ આવી જતાં એની બાંગ ગદ્‌ગદ્‌કંઠે એ પુકારવા મંડી જાય છે. 'દર્શનિકા'માં રુદિષાનું ને ઊર્મિનું આ તત્ત્વ નથી જણાતું.

પ્રશસ્તિકાવ્યનાં બંને આગળકહ્યાં લક્ષણોમાંથી ચિન્તન એક જ તેમાં હાજર છે અને તે પણ ઘણે અંશે સ્વસ્થ ચિત્તનું છે, એટલે તેને ખરું વિરહકાવ્ય કે પ્રશસ્તિકાવ્ય નહિ ગણી શકાય. સદ્ગત પુત્રી વિશે શોકોદ્‌ગાર અર્પણકાવ્યમાં છે, પણ એટલું અર્પણકાવ્ય સમગ્ર કાવ્યને કરુણપ્રશસ્તિ બનાવતું નથી. મેથ્યુ આર્નોલ્ડની Thyrsis અને ગ્રેની Elegy in a Churchyard ની માફક વિષાદઘેરું ચિંતન અહીં છે ખરું પણ તે બહુ નહિ, તેમ વળી એ બે કાવ્યોની સ્વરૂપમર્યાદાનેય આ કાવ્ય વટાવી જાય છે.

લગભગ ચારસો પાનામાં ફેલાયેલા આ દીર્ઘ કાવ્યને કોઈ મહાકાવ્ય માનવાની લાલચમાં પડે તેવો સંભવ છે. એ સંભવનું મૂળ છે ભાવનગરની સાહિત્યપરિષદ પ્રસંગે આપણે ત્યાં મહાકાવ્યો નથી એમ કહી, એની જરૂર બતાવી, પોતે ગુજરાતને તે આપશે એવું ખબરદારે આપેલું વચન, તથા ત્યારબાદ 'કલિકા' તથા આ 'દર્શનિકા' જેવાં અનુક્રમે ત્રણ હજાર અને છ હજાર લીટીનાં કાવ્યોનું પ્રસિદ્ધીકરણ. એમનાં લંબાણને લીધે કદાચ કોઈને, કવિએ તેમને મહાકાવ્ય તરીકે ઓળખાવવાનો જરાય ઇરાદો કે પ્રયત્ન કર્યો ન હોવા છતાં, એ મહાકાવ્યો છે એમ લાગવા સંભવ ખરો, પણ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર મુજબ મહાકાવ્યનાં આવશ્યક લક્ષણો આમાં નથી જ અને 'યુગરાજ' નામે મહાકાવ્ય તો હજુ 'હવે પછી છપાશે'ની યાદીમાં દેખાય છે. 'દર્શનિકા' એટલે એક વત્સલ કવિપિતાએ પોતાની સંસ્કારી પુત્રીના મૃત્યુની 'ખાનગી ખોટને' 'જાહેર રૂપ' આપવા તેમજ આશ્વાસન મેળવવા લખેલું સુદીર્ઘ ચિન્તનકાવ્ય એ જ 'દર્શનિકા'નો સાચો પરિચય છે.

૨

કાવ્યનો આરંભ થાય છે સુખદુઃખમય જીવનવ્યવહારના અનાસક્ત સાક્ષી એવા જ્ઞાનમૂર્તિ સંતમહાત્માને કરાયલાં કવિવંદનથી. એ અભિનવ, અને પુસ્તકનો પાછલો બધો ભાગ જોતાં સમુચિત, મંગલાચરણ પછી તરત જ,

'જિંદગી મૃત્યુ શું, સુખ અને દુઃખ શું,
પાપ ને પુણ્ય શું પૃથ્વીમાંહી ?'

એ યુગયુગનો પ્રશ્ન કવિ છેડે છે. આવા પ્રશ્નો અમસ્યા જ નથી ઊગી નીકળતા હોતા, એની પાછળ કવિએ કરેલ મૃત્યુદર્શન અને તેમાંથી જન્મેલું સૃષ્ટિની અસ્થિરતાવિષયક ચિંતનમંથન જ તેના પ્રેરક બળ તરીકે ઊભું હોય છે. અહીંયાં પણ આ જ ક્રમ દેખાય છે અને કવિ સૃષ્ટિની અસ્થિરતા અને મૃત્યુના તાંડવ પર પ્રથમ કાવ્યકળશ ઢોળે છે. આશા ને ઉલ્લાસ, પ્રેમ ને વિજય, બધું ક્ષણિક છે એવી કવિની પ્રતીતિ થઈ જાય છે.

'માનવી જન્મીને મૃત્યુખોળે સુવે,
નવ દિસે સ્થિર કશું જગતથાળે.'

આ અસ્થિરતાથી કવિચિત્ત કકળી ઊઠે છે :

'આ સકળ વિકળતા, અકળ પરિવર્તનો,
અંત આ જીવનની સૌ ક્રિયાનો,
આ પ્રયત્નો અફળ હૃદયદૌર્બલ્યના,
આ વૃથા જીવનનાં સુખવિધાનો;
જોઈ જોઈ બધું આંખ મુજ આ રડે,
થાય સંતપ્ત અંતર ઉદાસી;
જગતમાં જીવન આ છે કશા કારણે,
કે જીવનની થતી જોઉં હાંસી ?'

આ તે જીવન કે જીવનની ક્રૂર વિડંબના ? ને જીવન ખરેખર જ આવું હોય તો તેનો હેતુ શો ? માનવીજીવનને સદાય ચિતાસ્નાન જ ? આ નિરવધિ દેખાતાં દુઃખો અને પરિમિત જણાતાં સુખો એ ખરાં હશે ? અનેક આવા પ્રશ્નો કવિને મૂંઝવે છે. અને આ પ્રશ્નમાળામાંથી વિશ્વનો પેલો સનાતન અનુત્તર મહાપ્રશ્ન 'ક્યાંથી ? શા કાજ ? ક્યારે ? અને કેમ ? ક્યાં ?' કવિ છેડે છે. 'ધીમી કે જોરથી, શાન્ત કે શોરથી' જીવનસરિતા મૃત્યુધારે જ વહેતી કવિને લાગે છે. એટલે ફરી જીવન ને મૃત્યુ,

સુખ ને દુઃખ, સ્વર્ગ ને નરક, સત્ય ને અનૃત, દેહ, આત્મા ને પરમ ચૈતન્ય એ સર્વનું રહસ્ય પામવા તે મથામણ કરી મૂકે છે. જગતનું તંત્ર કવિને એક ઉખાણા જેવું લાગે છે. જગત એટલે સ્વપ્ન. પણ કોનું સ્વપ્ન? જીવનનું? જગતનું? કોનું? વળી સુખ કરતાં દુઃખ સોગણું છે. અને અનેક મનુજનૌકાઓ સંસારસાગરમાં જ કિનારે પહોંચ્યા વિના કોઈ આજ કોઈ કાલ એમ ડૂબે છે એ વસ્તુસ્થિતિથી ત્રાસી કવિ વિમાસે છે :

> 'માટીમાંથી ઘડાયો દિસે માનવી
> શું જશે માટીમાંહી જ અન્તે?'

પણ બીજી જ પળે એ બોલી ઊઠે છે કે ના, ના,

> 'માટીનો અંત એ માટીમાં હો ભલે,
> પણ જશે ક્યાં બધા ભાવ ગરવા?'

વળી બીજો જ પ્રશ્ન ઊઠે છે : વિશ્વમાં સઘળે સૌંદર્ય વિલસે ને માનવીહૃદયમાં જ કાં વિકૃતિ? માનવીનાં હૃદયસરવર શું કદી સ્વચ્છ નહિ જ થાય? આવું ક્ષુબ્ધ માનવજીવન, આ ફરતી પૃથ્વીની રકાબી, આ આકાશનું તે રકાબી ઉપર જડેલું પ્યાલું, તેની આ ધૂમાધૂમને અન્તે શું? મૃત્યુ પછી શું? માનવી જગતમાંના કકડા કદી પૂર્ણ નહિ જ થાય? 'જીવવું એટલે હોવું નહિ આખરે, એ જ કટુ સત્ય શું પીવું આંહી?'— આ પ્રશ્નપરંપરા ભૂતાવળ માફક કવિના ચિત્તમાં ફૂટી નીકળી તેને શોકસંવિગ્નમાનસ બનાવી દે છે. એ તો બરાબર છે. વિષાદયોગ વિના જ્ઞાનયોગ નહિ. રામ ને અર્જુનને તીવ્ર વિષાદ પછી જ વસિષ્ઠ મુનિ ને શ્રીકૃષ્ણ પાસેથી સમાધાનક જ્ઞાન મળ્યું હતું ને? એટલે અનુગામી જ્ઞાનચિન્તન માટે સારી ભૂમિકા આ રીતે કવિએ બાંધી ગણાય.

આ પ્રશ્નોના જવાબ કવિ સ્વસ્થ ચિત્તે પોતે આપણને તરત જ આપે છે. 'સ્મરણસંહિતા'ના કવિની વેદના અને મંથન, જીવનભર સંચેલી શ્રદ્ધાને ડગમગાવી નાસ્તિક બનાવી દે તેવું મંથન, અહીં 'દર્શનિકા'માં જોવા મળતાં નથી. અહીં તો સ્વસ્થપણે આ પ્રશ્નમાળાના

ઉત્તર તથા આશ્વાસન પ્રશ્નોની રજુઆતની સાથોસાથ જ કવિ આપતા જાય છે. જીવનચક્રથી કશું અળગું નથી. ગત સ્વજન પણ છૂટું પડી શકતું નથી, માટે મૃત્યુથી દુ:ખ ન હોય. મૃત્યુ તો અવશ્યંભાવી છે તો तत्र का परिदेवना? ને આપણે જઈશું એટલે આપણી ખોટ નહિ જ પુરાય એમ કોણે કહ્યું? મૃત્યુ તો, ઊંઘ જેમ રાતદિવસને જોડે છે તેમ, જીવનપરજીવનને જોડે છે. મૃત્યુથી તો આ જગત નવજીવન પામે છે, મૃત્યુ ન હોય તો તેની અપેક્ષાએ જીવન જીવન કેમ કહેવાય? મૃત્યુ ન હોય તો શ્વાસનો વિજય ક્યાં? જન્મ ને મૃત્યુ તો જીવનસંગાથી છે અને જીવનમાં સૌંદર્ય લાવે છે. મૃત્યુ તો નદીના મુખસમું સભર છે. મૃત્યુની પાછળ કંઈ ન હોય તો જીવનનું સ્નેહસમર્પણ શા કામનું? આપણી આંખો જુએ છે એટલું જ કંઈ સાચું નથી. આમ કવિ આશાનો આશ્વાસક સંદેશો આપી જીવનની અનેક વિષમતાઓ પાછળની ગૂઢ ઈશ્વરી યોજના સમજાવવાનો પ્રયાસ કરે છે. એટલે જ મૃત્યુની ઉપયોગિતા સમજાવ્યા બાદ તેનું સૌંદર્ય સમજાવે છે :

'જીવનનું ગાન છે પરમ મોહે ભર્યું
તો નથી મૃત્યુનું નૃત્ય કમતી,
એકના સૂર તનતાર જગવે બધા
અન્યની લયલીલા શાંત રમતી.'

ને આથી જ એમનો

ફૂલ ખરતાં વસતે ન ઝાંખપ પડે,
મૂળ બળતાં ન ટકાય બાનુ !

જેવો આશાવાદ જન્મે છે. 'ભારતનો ટંકાર' ગજવતો વીર કવિ જીવનના મૂંઝવતા કોયડાઓ સામે નિરાશાનો ધાપોકાર કરી માથું જ પટકવામાં માને ખરો? માટે એ તો પ્રેરક વાણી ઉચ્ચારે છે કે માનવજીવન વિરાટના અણુ જેવું ભલે લાગે. પણ 'માનવી તોય સરદાર છે સૃષ્ટિનો.' જીવનમાં આપપ્રકાશને અજવાળે જ ચાલી અનેક સમવિષમ સંજોગો વચ્ચે એકલા તો એકલા ઝઝૂમવું એ જ માનવીનો ખરો ધર્મ એમ કહી

'સુખ વિના પાપ નહિ, દુઃખ વિણ પુણ્ય નહિ.'

* * *

'જ્યાં નહિ વેદના ત્યાં નથી ફળ રસ.'

* * *

'જીવનનો અર્ક આ વિશ્વ જે માગતુ,
તે મળે એમ પીલતાં જીવનને;'

* * *

'પ્રકૃતિની શક્તિ જ્યાં વિકરાવા જાય, ત્યાં
માનવીને ભરે દુઃખભારો.'

* * *

'થાય સર્જન ન કો દુઃખગર્જન વિના...'

દુઃખો ને વેદના ને સંતાપ તો આપણા જીવનનો ઘાટ ઘડતા વિશ્વચૈતન્ય પ્રભુરૂપ મહાશિલ્પીની અણદીઠી હથોડી ને છીણીના ઘા છે. અને આમ છે તો પછી,

'આ બધી વેદના, આ બુરાઈ બધી,
શ્રેયસીડીતણી છે જ પગથી;
એ જ પગથી ઉપરથી જવું સર્વને,
તો જવુ કેમ ના વીર ડગથી ?'

આની પછી કવિ લે છે કર્મનાં, જાતિનાં, જ્ઞાતિનાં અને ધર્મનાં બંધનોનો પ્રશ્ન.

'જ્ઞાતિઓ જાતિઓ, ને સમાજો બધી,
તેમ આ ધર્મના સર્વ પંથો,
માનવીએ બધું જે સુખાર્થે રચ્યું,
તે જ તેને ભરે દૈત્ય દંતો !
સર્વ એ હોડી હો માનવીપ્રગતિની,
સર્વની સફર છે એક તીરે;
કેમ તીરે કદી હોડી એ લઈ જશે,
જો પડે સર્વ બંધાઈ નીરે ?'

હરકોઈ વિચારકને પ્રથમ લાગવું સ્વાભાવિક છે તેમ ખબરદારને

પણ 'આજના પ્રચલિત કોઈ પણ ધર્મને પૂર્ણ ગણવો એ અહંતા જ છે'. એમ લાગે છે.

માનવી ધર્મને નામે ઝનૂની બની પરધર્મીઓને કાફર, મ્લેચ્છ કે નાસ્તિક કહી તેમની નિંદા, અવગણના કે હિંસા સુદ્ધાં કરવામાં જરાય ખોટું ન માનતાં ઊલટો ધર્મ પાળ્યાનો સંતોષ માને એ સ્થિતિ સામે કવિ બોલી ઊઠે છે કે

'જગતમાં દુઃખ ને જુલમ શું છે કમી
કે વધારો બીજા ધર્મનામે ?'

અને માણસની ઈશ્વરની કલ્પનાયે કેવી !

'માનવી રીઝતો, ખીજતો, મારતો,
તેમ તેવો જ ઈશ્વર બન્યો એ:
... ...
'માનવી મૂર્તિ નિજ અધિક ફુલાવીને
ઈશની મૂર્તિ દે જગત સ્થાપી.'

વળી પાછો માણસ પોતાના એવા ધર્મને જ સાચો અને અન્યનાને જૂઠા ગણવાની જીદ્દ પકડે ! કવિ ધર્મના નહિ પણ આવા ધર્મવાદના વિરોધી છે, અને તેથી જ કહે છે: 'આ બધા ધર્મવાદે વસે ધર્મ નહિ.' ત્યારે ખરો ધર્મ કે પૂર્ણ સત્ય કયાં ? ઉત્તર :

'સત્ય ને જૂઠની જાળ પળપળ જગે,
માનવી બુદ્ધિમાં રહે વણાતી;
... ...
આત્મનાં તેજ વિણ બુદ્ધિ આ પાંગળી,
કેમ એ જાળને તોડી જાશે ?'

સાધુસંતોએ અને પીરપયગંબરોએ એવા આત્મના તેજથી એ પૂર્ણ સત્યને જોવાનો પ્રયત્ન કરતાં પોતાને દેખાયું તે રીતે સત્યની ઝાંખી કરી છે. જુદાં જુદાં દેશ, કાળ ને પ્રકૃતિ અનુસાર ધર્મના ભિન્ન ભિન્ન પંથ એથી સર્જાયા છે, અને

'સૂર્ય નહિ પણ કથાતેજ આછાં મળે,
ધર્મ ને સત્યના અંશ તેવા !'

એ જ કવિનું એ સંબંધમાં મંડનાત્મક ગણાય એવું પ્રતિપાદન છે.

પ્રથમ દૃષ્ટિએ આ પાંચમો ખંડ પ્રાપ્ત વિચારધારામાં બહુ બંધ બેસે એવો નથી લાગતો, પણ માનવીનાં ક્લેશ સંતાપ, અશક્તિ ને અસિદ્ધિઓ જે આગળ ઉલ્લેખાયાં છે તેનાં કારણોમાં ભ્રમ, અજ્ઞાન, આત્મવંચના, પામરતા, ધર્મને નામે થતી સંકુચિત ઝઘડાખોરી વગેરે છે એમ બતાવવા, તેમજ માનવીએ જીવનરહસ્ય અને જીવન-આનંદને પ્રાપ્ત કરવા એ બધાથી આગળ વધવાનું છે એ સૂચવવા, કવિએ એને અહીં સ્થાન આપ્યું સમજાય છે.

છઠ્ઠા ખંડમાં કવિ માનવી અણુમાનવનો વિરાટમાનવ બનશે અને એ રીતે અનંતત્વનો અંશ બનશે એવી પોતાની શ્રદ્ધા ગાય છે. નરનો નારાયણ થવા સર્જાએલો માનવી અલ્પતામાં જ રાચે અને સ્થૂળ દેહબુદ્ધિથી આગળ વધે નહિ એ કવિને રુચતું નથી. એટલે ચાર્વાક વલણ પ્રત્યે તો તિરસ્કારપૂર્વક જોતાં કવિ લખે છે:

ભૂજ ને ચારમાં લોટવા, ચાટવા,
માનવી દેહ શું છે સ્વાઈ?
પ્રૌઢ તુજ પ્રકૃતિ ને બુદ્ધિનાં તેજ આ
ઢોરશું રાખતાં શી સગાઈ?'

દેહભાવને અણુઘટતું લક્ષ આપવું નહિ જોઈએ, કારણ,

'દેહની ઢાલ છે આત્માને રક્ષવા,
નહિ હરી આત્માનું તેજ લેવા:
આંખને રક્ષવા પોપચાં છે કીધાં,
નહિ જ કાંઈ આંખને ઢાંકી દેવા!'

સ્થૂળસૂક્ષ્મને હિંડોળે માનવ ઝૂલે છે અને

'સ્થૂળને સ્પર્શતાં સ્થૂળ કથળી જતું,
સૂક્ષ્મ તો સૂક્ષ્મની પાર વ્હેતું.'

આવી સ્થિતિ છે. દૃષ્ટિને પરમ નિર્મળ બનાવ્યા વિના આત્મા શુદ્ધ નહિ દેખે. કવિ કહે છે કે સૂક્ષ્મની સાધના જેવી તેવી નથી. કવિ અહીં અનંતત્વની ઝાંખી કરાવી, તેની અતૂટ સાંકળીનો મહિમા ગાઈ, શ્રદ્ધાની ઉપયોગિતા, પ્રભાવ તથા મહિમા વર્ણવી, એ શ્રદ્ધા બુદ્ધિપુષ્ટ હોવાની જરૂર બતાવે છે. માનવીજીવનનું ઉજ્જ્વળ ભાવિ ભાખતાં કવિ કહે છે કે માનવી પૂર્ણદેહે ઊભો થશે, એની 'અણખપી અણખીલી પડી રહેલી' અનેક સુષુપ્ત શક્તિઓ સળવળીને બેઠી થશે અને આજે કરોડોમાં એકાદ નરવીર મહાત્મા દેખાય છે તેવા મહામાનવીઓની તો આખી માનવીજાત ત્યારે બની જશે, અને ત્યારે વસુંધરા પોતાના સર્વ ભંડાર, તથા પ્રકૃતિ પોતાનાં ગૂઢ રહસ્યો, તેમની આગળ ખુલ્લાં કરી દેશે.

'વિશ્વચૈતન્યનો યોગ' એ સાતમા ખંડમાં વિશ્વભરમાં વિલસી રહેલી ચૈતન્યશક્તિ સામે માણસે પોતે જ પોતાની આસપાસ દિવાલો રચી સ્વયં કેદખાનામાં પુરાઈ બારણાં બંધ કર્યાં છે એ હકીકત રજૂ કરી, કવિ આપણને સમજાવે છે કે દેહાત્મવિવેક જ એ ચૈતન્ય જોડેના યોગની ચાવી છે. સત્યસ્વરૂપ આત્માને ઢાંકી દેનાર સુવર્ણપાત્ર છે ઇંદ્રિયો અને તેમના ભોગવિલાસ, જેનું ઘેરા રંગમાં વર્ણન કરી કવિ આદેશ આપે છે :

.. ..

'જોડ પંચેન્દ્રિયો માનવીને છજે
કેમ તેને ન દેવી ફકીરી ?
જીવનની ગાડીના પાંચ એ અશ્વને
માનવી શું ન સત્પંથ દોરે ?'

આ સ્થૂળ પંચેન્દ્રિયો ઉપરાંત 'સૂક્ષ્મનું જ્ઞાન' વધવા સાથે અત્યાર લગી સુપ્ત રહેલી કેટલીક સૂક્ષ્મ ઇંદ્રિયો છે એનું ભાન માણસને અવશ્ય થવાનું.

'સુક્ષ્મ એ ઇંદ્રિયો ખીલતાં હૃદયમાં
આત્મનાં સુક્ષ્મ દ્વારો ઉઘડશે;'

સ્થૂળ ઇંદ્રિયો તેમ જ દેહવાસના પ્રકૃતિની પારનો શુદ્ધ નિર્મળ આનંદ આપી શકવા અસમર્થ છે; એ આનંદનો નિવાસ તો છે અમર ચૈતન્યમાં.

જીવનની બધી વિવિધતાનું यतः प्रवृत्तिर्भूतानां येन सर्वमिदं ततम् એવું 'મૂળ એકમ' એ 'વિશ્વચૈતન્ય તો સર્વ જીવને રહે' છે, પણ ગૂઢ રૂપે રહે છે, અને એવી રીતે રહે તેમાં જ એની વિશિષ્ટતા રહેલી છે :

'સર્જનારો સદા છે જ સર્જન વિષે,
પ્રગટમાં સૃષ્ટિ દેવાય ખોઈ!'

કારણ,

'જો કદી થાય પ્રભુ પ્રકટ નિજ રૂપમાં,
તો બધી પૂજ્યતા જાય એની...

એ વિશ્વચૈતન્ય વિશે બોલતાં કવિ લખે છે :

'એ જ ચૈતન્ય જ્યાં જ્ઞાનને ચેતવે,
ત્યાં પ્રજ્ઞા જાગ્ય ભભુકે જીવનમાં;
જ્ઞાન તો માત્ર છે અગ્નિસાધન સમું,
ચેતના વિણ ન લે તેજ તનમાં.'

માટે

'પ્રકૃતિની મૂળ દેરો ન કંઈ વળગવા
અંતરે ,દૃઢ એ વાસનાથી;
મૂળનાં પડ ઉપર પડ ચડ, તો પછી
ચેતશે જ્યોતિ ત્યાં સહજ ક્યાંથી?'

વચમાં એક અવાન્તર ચર્ચા પર, વિશ્વચૈતન્ય પરથી વિશ્વના મહાનિયમની વાત પર, કવિ ઊતરી પડે છે. એ નિયમને કોઈ ઉલ્લંઘી ન શકે, પરમાત્માય નહિ, એમ જણાવી એ નિયમ સમજાય તો રાયરંકના ભેદ, મનુષ્યનાં કાર્યો ને પ્રવૃત્તિઓ માટે જવાબદાર કોણ તે, પુરુષાર્થ અને પ્રારબ્ધનો ભેદ, અને એવી એવી માણસને મૂંઝવતી ગૂંચો સત્વર ઉકેલાઈ જાય. માનવીની સ્વતંત્ર ઇચ્છા અને નિયતિ (Free will and Destiny), કે પુરુષાર્થ અને પ્રારબ્ધના પ્રશ્નનો આ પ્રકરણમાં કવિએ નીચે મુજબ સુંદર ઉત્તર આપ્યો છે :

'જે 'મહા હું' વણી છે રહ્યું જાળને,
દોરી ખેંચાતી રહે તેની 'હું'થી;

'હું,' 'મહા હું' અને જાળવણતર બધાં
વિશ્વ આ છે રહ્યાં એમ ગૂંથી!
કર્મ સાથે પરાક્રમ ગૂંથાઈ રહ્યું,
દોરીના વળ રહ્યા દોરી સાથે :
માનવી કેમ વળ છોડવીને કહે,
મેં કીધું કે થયું કર્મહાથે ?'

'સફળતા, વિફળતા, વિજય ને હાર સૌ' માનવની પરિમિત શક્તિની બહારની વસ્તુ છે અને માનવી વિશ્વસંજોગનું માત્ર પૂતળું છે, અને તેમ છતાં 'જીવનનો સ્વામી છે તો ય પોતે'. ફરી પાછી વિશ્વચૈતન્યની વાત શરૂ થાય છે. જીવનનાં યુદ્ધથી થાકતા મનુષ્યને આરામનું અને શુદ્ધ આનંદનું એક માત્ર સ્થાન છે આત્માનું કેન્દ્ર. આત્મસ્પંદન સાથે જ અનંતત્વસ્પંદન અનુભવાય છે અને એ વખતે માનવના કે જગતના દેહની કશી ગુલામી ત્યાં રહેતી નથી. એવું વિશ્વચૈતન્યનું પુનિત દર્શન કરવાના ઉત્સુકે મનનું દર્પણ સ્વચ્છ રાખવું જ જોઈએ. એવા સ્વચ્છ મનથી વિશ્વચૈતન્યને સ્પર્શનાર માનવી એ ચૈતન્ય જેવો જ શુદ્ધ ને વિમળ બની જાય છે. છેલ્લે વિશ્વચૈતન્યનો સાક્ષાત્કાર કરવાનો માર્ગ પણ કવિએ બતાવ્યો છે. એમાં આંતર નયન ખોલવાની સલાહ મુખ્ય છે. અને મુક્તકયુગ્મો ૨૭૮થી ૨૮૦માં તો કુંડલિનીપ્રબોધથી પટ્ચક્રભેદનના યોગમાર્ગને પણ સૂચવ્યો છે.

વિશ્વચૈતન્યના યોગનો મહિમા ગાયા પછી લૉંગફેલોના 'જીવનગાન' (A Psalm of Life)ના જેવું પ્રેરક ઉદ્‌બોધન 'જીવનનું કર્તવ્ય' એ આઠમા ખંડમાં કવિ કરે છે :

'જીવન માયા સમું છે, થયું તેથી શું ?
શું થયું જીવન છે સ્વપ્ન જેવું ?
શું થયું જીવન છે વ્યર્થ મૃગજળ સમું ?
અગર નભકુસુમ છે જીવન એવું ?

જીવન એ છે જ : એ સત્ય કયમ ભૂલવું ?
જીવન જીવનાર શું ન્હોય સાચો ?
જીવન છે સત્ય ચૈતન્ય આ જગતનું,
હોય કાયા ભલે કુલ કાચો !'

માટે,

'જીવન જે છે મળ્યુ તે પડે જીવલું,
વ્યર્થ ખોલ્યે નહિ વ્યર્થ થારો :'

એટલે ખરો માર્ગ તો એ જ કે,

સાધનો જે મળ્યાં વ્યક્તિને, તેહનો
શુભ સમન્વય કરી કાર્ય કરવું :
દિવસ સંધ્યા ઉપાથી સુહાવાય, તો
તારકે રાત્રિનું રૂપું ગરવું !'

જીવનમાં જે કંઈ સર્વને મળ્યું છે એને નાથની પરમ બક્ષિસ માની તેની ખીલવણી કરવી: કોઈનું જીવન નિર્બળ કે નિરુપયોગી નથી; હૃદયનો અંધાર ભેદી દેહપારનું સત્ય ખોજવા પ્રયત્નશીલ રહેવું: અજ્ઞાન એ જ દાસત્વ છે, દીનતા છે; હમેશાં ગુણગ્રાહી દૃષ્ટિ જ સેવવી: 'જીવનશક્તિની જોગણી' સમી જુવાનીમાં ખેલવાં પડતાં અનેક પશુયુદ્ધો લડી લેવાં અને ઉત્તરજીવનનું પાથેય જુવાનીમાં સાથે બાંધી લેવું: નિર્મમ ને નિરહંકારી બનવું: 'માનવીને મનુષ્યત્વથી પાડતા' દૈહિક વિલાસોને તજી શ્રમ તથા દુઃખને આવકારી લેવાં: આવી આવી શીખ આપી કવિ પ્રેરક શંખનાદ ફૂંકે છે કે,

'માનવી ! ઊઠીને થા ઊભો પૂર્ણ તું !
શીશ તારું ઊંચે વ્યોમ પૂગે :
પરમ વ્યક્તિત્વ લંબાવ તારુ બધે,
વિશ્વ ઝૂકે તને વદન મૂગે.'

જીવનથી ભાગવામાં તો કાયરતા છે, અનાર્યજુષ્ટ હૃદયદૌર્બલ્ય છે, એટલે જીવનસંગ્રામથી હારી જવું નહિ, પણ હૃદયમાં સાધુતા સંચી સંસારમાં મર્દ માફક ટટ્ટાર સૌને જીવી જવું એ જ ખરું કર્તવ્ય છે. એ કર્તવ્યના સિદ્ધિ અર્થે હૃદયમાં શુદ્ધ ઉજ્જવળ ભાવના ભરી રાખવી આવશ્યક છે,

કારણ, ભાવના એ જ ખરું સત્ય છે, એ જ ખરી વાસ્તવિકતા છે. ભાવના હમેશાં ઊર્ધ્વગામી ને ઉન્નત જ રાખવાનો આદેશ આપતાં કવિ લખે છે :

'જીવનનું ધ્યેય ને જીવનઅભિલાષ સૌ,
પહાડ જેવાં સદા ઉચ્ચ રાખો;'

જીવનમાં ભૂલો પણ થાય, એ તો સ્વાભાવિક માનવમર્યાદા છે, માટે 'ભૂલના દ્વારને બંધ કરશો નહિ.' એવો બોધ આપી જાણ્યું અજાણ્યું કરવાની અને ભણેલું ભૂલી જવાની અગત્ય સમજાવી, આ ચલિત જીવિતમાં ભલાઈની જીવનસૌરભ ભરી દેવાનું સૂચવી કાર્લાઇલની* તથા ગીતાના ગાયકની तस्माद् युद्धस्व भारत ના જેવી પ્રેરક વાણીમાં

'કાર્ય કર, કાર્ય કર, કાર્ય કર સતત તું
કાર્ય વિણ જગતમાં કો ન મુક્તિ,'

એ સ્ફૂર્તિદાયક સંદેશ કવિ આપે છે. વિષાદયોગમાંથી જ્ઞાનયોગ અને પછી જ્ઞાનયોગવાળો કર્મયોગ. જગત કદર કરે યા ન કરે, આત્મનિષ્ઠાપૂર્વક કર્તવ્ય બજાવી સંતોષ માનવો, અને

* સરખાવો તેના તત્ત્વદર્શી ગ્રંથ Sartor Resartus નો કલ્પિત નાયક 'The Everlasting No' અને 'Centre of Indifference' ની મંથન અને વિષાદની ભૂમિકાઓ વટાવ્યા બાદ 'The Everlasting Yea' ની સમાધાનની ભૂમિકાને પામે છે ત્યારે તેના મોંમાં મૂકેલા શબ્દો :

"I too could now say to myself : Be no longer a chaos, but a world, or even worldkin. Produce ! Produce ! Were it but the pitifulest infinitesimal fraction of a product, produce it in God's name ! 'Tis the utmost thou hast in thee; out with it then. Up, up ! Whatsoever thy hand findeth to do, do it with thy whole might. Work *while it is called to-day, for the night cometh wherein* no man can work."

'જીવવુ: જીવનનો શ્વાસ લેવો સતત;
ઘૂમવું જગતમાં શક્તિ સાથે;
જાણવી જીવન આનંદની વેદના;
ચોળવુ સ્વર્ગ ને નરક હાથે;
કર્મ, દુર્ભાગ્ય, પ્રતિકૂળ સંજોગ સૌ
અવગણી રહેવુ ઊભા અડગ ત્યાં,
જીવવુ, જીવવા દેવુ, જિવાડવું;
જીવનનો વિજય બીજો સુભગ કયાં?
સર્વ અન્યાય ને જુલમ સહેવા જગે;
સર્વ અપરાધ ને દોષ ક્ષમવા;
સર્વ ફરિયાદને હૃદયમાં ગાડવી;
સર્વ નિજ દેહના દોર દમવા;
જ્ઞાન, ડહાપણ, વિનય, ધૈર્ય ને સત્યતા,
રાખવાં જીવનસ્વાતંત્ર્ય કાજે;
ને જીવનજ્યોતિ સ્નેહે જળાવી જવું,
ધન્ય એ જીવન જગતે વિરાજે.'

આ પુનિત ને પ્રેરક સંદેશ પછી કવિને 'સ્નેહનો વિશ્વધર્મ' ગાવાનું બાકી રહે છે. કવિની મંગલ શ્રદ્ધા છે કે જગતમાં એક દિન એવો આવવાનો છે જ જ્યારે માનવહૃદયને તથા પ્રભુની આ સુંદર સૃષ્ટિને ખેદાનમેદાન કરી મૂકતાં વિકાર, ભય, દ્વેષ, સ્વાર્થ, ભ્રમ, કપટ, અને હરેક પ્રકારની હીન બુરાઈ તથા વક્રતા અવશ્યમેવ ભૂંસાઈ ધોવાઈ જશે અને સ્નેહનું સામ્રાજ્ય સૃષ્ટિભરમાં વ્યાપશે. એ સ્નેહ તથા શક્તિની સમતોલતા સધાય ત્યારે જ જીવનની ખરી સિદ્ધિ સાંપડે. 'સ્નેહ ધારે અને શક્તિ તારે.' સુખપ્રાપ્તિની દોડધમાલમાં સુખ નહિ મળે; એ તો અંતરની સ્વસ્થતામાં, આનંદમાં, તથા પરકલ્યાણ-વાંછનામાં રહેલું છે. તેમજ

'સુખ નથી કયાંહી' એ લાખ સમોહમાં,
એક કલ્યાણ અંચાતમોરે!'

વિશ્વસંવાદની દોરી જેવો એ અંતરનો પરમ સંવાદ અનુભવવાનું શીખવી ભગવાન બુદ્ધનો સંદેશો 'દર્શનિકા'ના કવિ નવી ભાષામાં રજૂ કરે છે :

'દ્વેષ કરનારનો દ્વેષ કરશો નહિ,
દ્વેષ છે ક્ષણિક અઘારલીલા;
... ...
દ્વેષ પણ સ્નેહનો કોઈ જડ સૂર છે,
એકલો ઊડતાં કર્ણ ત્રાસે;
સ્નેહના સર્વ સૂરો તહી સાધતાં,
દ્વેષનો સૂર તેમાં સમાશે.'

જીવનમાં સર્વ અન્યોન્યાશ્રયી ને સાપેક્ષ છે, માટી માટીની શક્તિથી નહિ પણ હૃદયસ્નેહથી જ જિતાય, પ્રભુનો પરમ આનંદ વ્યગ્ર ચિત્તથી નહિ પરંતુ હૃદયની શાન્તિ તથા વિશ્વસ્નેહથી જ પમાય, 'આપવું, આપવું, ફરી ફરી આપ' અને એમ આત્મલક્ષ્મીના ભંડાર અમીદૃષ્ટિથી સારાય વિશ્વમાં વહેંચ્યા દેવામાં જ જીવનનાં આનંદ તથા સિદ્ધિ રહેલાં છે, સ્નેહ એ જ વિશ્વચૈતન્યની સાંકળી છે અને સર્વને પરમ બંધુત્વમાં સાંધે છે— આવું પ્રતિપાદન કવિ ઉત્સાહભેર કરે છે, અને સ્નેહનું મહિમ્નઃસ્તોત્ર ગાય છે. એ સ્નેહ વધુ વિશાળ ને વિરાટ બનતાં માનવેતર પ્રકૃતિ તથા વિશ્વ સમસ્તને પોતાની વિશાળ બાથમાં સમાવશે અને એમની જોડે તાદાત્મ્યભાવ સાધી સ્નેહસામ્રાજ્ય સ્થાપશે, ત્યારે

'માનવી સર્વ નિજરૂપ નીરખે જગે,
અંતરે સ્નેહ સ્થાપી સદાનો !'

આ સ્નેહ એટલે જ મનુષ્યનો ચેતના અને હૃદયનો વિસ્તાર, વિશ્વચૈતન્ય જોડેનો યોગ. સૃષ્ટિનાં ને જીવનનાં સૌ વિસંવાદ ને વક્રતા, અનેક ધર્મોનું ને વાદોનું ધુમ્મસ, સૃષ્ટિની અસ્થિરતા ઈ૦ સર્વ બાબતોથી કવિચિત્તમાં જાગેલા મંથનનો સમાધાનકારક ઉકેલ કવિને લાધે છે સ્નેહની ભાવનામાં. આથી જ,

'વિશ્વનો ધર્મ છે એક આ સ્નેહનો,
સ્નેહ વિણ જીવનરસવૃદ્ધિ ક્યાંથી ?'

એમ કહી સ્નેહને કવિ વિશ્વધર્મને ઉચ્ચ આસને સ્થાપે છે; અને પોતા તરફથી સૌને સંદેશ આપતા જાય છે કે

'શુદ્ધ એ સ્નેહ સૌ હૃદયમાં ધારજો,
રેલજો સ્નેહ એ આસપાસે;
સ્નેહનું તેજ જે પરમ આનંદ છે,
તે ભરી લ્યો સભર શ્વાસશ્વાસે;
* * * *
સ્નેહનાં કિરણ ચોપાસ રેલાવતાં,
વિશ્વઅંધારનાં ક્ષેત્ર ખેડો !'

અને કવિહૃદયમાં એવા સ્નેહભાવની ભરતી ચડતાં કવિ ઉમળકાભેર લલકારે છેઃ—

'આવજો, સૂર્ય ને ચંદ્ર ને તારલા !
આવજો, ગ્રહ મનુજજીવનજોડયા !
... ...
આવજો માનવી બંધુઓ, બ્હેનીઓ !
આવજો, સર્વ આ સ્નેહપર્વે !
... ...
જીવવું એટલે જળવું ને ઝબૂકવું :
તો સદા હૃદયમાં સ્નેહ સ્થાપો !
આવજો સ્નેહજયકાર કરતાં અફલ;
સ્નેહનું વિશ્વસામ્રાજ્ય સ્થાપો !'

'ગ્રહ મનુજજીવનજોડ્યા'નો અર્થ સમજ્યા ? કવિની ફલજ્યોતિષ પરની શ્રદ્ધા, જેમ સાતમા ખંડમાં એક સ્થળે તેમ અહીં પણ, ડોકાઈ ગઈ છે !

૩

'દર્શનિકા'નો આ સારસંક્ષેપ એટલું બતાવે છે કે ખબરદારનો ચિન્તનપટ વિશાળ છે. જીવન અને મૃત્યુ, જીવનક્રમમાં દુઃખનું પ્રયોજન, પ્રારબ્ધ અને પુરુષાર્થ, શ્રદ્ધા અને બુદ્ધિ, પ્રકૃતિની કાર્યપદ્ધતિ, વિશ્વનો મહાનિયમ, ત્રણે કાળને સાંધતી અનંતત્વની સાંકળ, સ્થૂળ પારનું તેમાં વિલસતું અને તેને નિયમતું વિશ્વચૈતન્ય અને એના સ્ફુલિંગરૂપ જીવાત્મા, વિશ્વચૈતન્ય સાથેના માનવ આત્માના યોગનાં મહિમા

અને રીત, જીવનનું કર્તવ્ય—આ બધાને ખબરદારની વિચારણા સ્પર્શી લે છે. જીવ, જગત અને પરમાત્માને જેમ હરેક તત્ત્વચિંતક આપણે ત્યાં મનનવિષય બનાવતો આવ્યો છે, અને કવિ ન્હાનાલાલે 'વિશ્વગીતા'માં* જેમ વિશ્વના મહાપ્રશ્નો પોતાની રીતે છેડ્યા ને ઉકેલ્યા છે, તેમ ખબરદારે પણ અત્રે જીવનસ્પર્શી મહાપ્રશ્નો છેડી તેનો યથાશક્તિમતિ ઉકેલ રજૂ કરવાનો શુભનિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યો છે. સાડાત્રણ દાયકા પૂર્વે તે વેળાના અનેક કવિસાક્ષરોના મિત્ર, પ્રશંસક અને પ્રેરણાદાતા રણજિતરામે પ્રસંગોપાત્ ખબરદારની તે વખતની કાવ્યસિદ્ધિ પરત્વે સંતોષ વ્યક્ત કરી વધુ વિકાસને માટે ચિન્તનની માત્રા વધારવાની જે સલાહ આપેલી, તે જાણી ઝીલીને આ 'દર્શનિકા' પૂરતી પાળી ખબરદારે પોતાની વિકાસોત્સુકતા બતાવી આપી છે, એમ કહેવું હોય તો જરૂર કહેવાય. એમનું ચિન્તન આસ્તિકતાએ, તત્ત્વજીજ્ઞાસાએ અને તેણે પ્રેરેલા વચનમનને પોષેલું, અનુભવપૂત અને ઠરેલ છે. આસ્તિકો અને તત્ત્વપ્રેમીઓની વૃત્તિને પોષે અને સમારાધે, તેમ જ સામાન્ય વાચકની તત્ત્વજિજ્ઞાસા ઉત્તેજી તેને વિચારતો કરે એવું આ ચિંતન છે. આ પ્રકારના ચિન્તન પ્રત્યે ઔદાસીન્ય કેળવતા વર્તમાન જમાનામાં નિર્મળ ભાવે તેની રજુઆત

---

* 'વિશ્વગીતા'ને અહીં સંભારી તે એક અકારણ નથી. ન્હાનાલાલે 'પ્રેમભક્તિ ભજનાવલિ' આપી તો ખબરદારે 'ભજનિકા,' 'કલ્યાણિકા' ને 'નંદનિકા' આપ્યાં, ન્હાનાલાલે 'ન્હાના ન્હાના રાસ'ના ત્રણ ભાગ પ્રગટ કર્યા તો ખબરદારે 'રાસચંદ્રિકા'ના બે ભાગ આપ્યા, ન્હાનાલાલનાં સ્વદેશવાત્સલ્યનાં કાવ્યોની સામે ખબરદારે 'ભારતનો ટંકાર' અને 'રાષ્ટ્રિકા' આપ્યાં, ન્હાનાલાલ પાસેથી પ્રણય ને રાજવનની ગરવી કાવ્યવાર્તા 'ઉષા' મળી તો ખબરદારે 'કલિકા' લખી, ન્હાનાલાલે અપદ્યાગદ્ય શોધ્યું તો ખબરદારે અખંડ પદ્યનો પ્રયોગ કર્યો—આમ ખબરદાર જાણ્યે કે અજાણ્યે જાણે કવિ ન્હાનાલાલની સાથે જ સરસાઈમાં દોડવા માગતા લાગે છે એમ કહેવાનું મન થઈ જાય એવું સામ્ય આ બે કવિઓમાં દેખાય છે. આથી જ, 'વિશ્વગીતા'માં કવિ ન્હાનાલાલે જે ચર્ચ્યું છે તેવું પોતાની રીતે 'દર્શનિકા'માં કરવાનો પ્રયાસ આપણા કવિએ કર્યો છે એમ, બન્નેની પોતીકી વિશિષ્ટતાઓનો સ્વીકાર કરીને સરખા સારુ બોલવાને થોડોક અવકાશ છે.

કરી પોતાના માનવ બંધુઓને કલ્યાણનો આશ્વાસક સંદેશ સંભળાવી પથ્ય જીવનપાથેયની ભેટ બક્ષનાર કવિ, બધાના નહિ તો કેટલાક વાચકોના અંતરને સ્પર્શી, અજવાળી અને સંસ્કારી, જે લોકસેવા બજાવી જાય, તેટલી વ્યાસપીઠો ગજાવનારા રાજપ્રકરણી લોકનાયકો સરવાળે બજાવતા હશે કે કેમ તે પ્રશ્ન છે.

પણ મૌલિકના અર્થમાં નવું કે અશ્રુતપૂર્વ નથી આ ચિન્તન. સ્વ. એની બિસેન્ટે કહેલું તેમ જે દેશમાં અભણ ગામડિયા પણ રસ્તે ચાલતાં આત્માની, ઈશ્વરની ને ધર્મ તથા નીતિનાં સામાન્ય સૂત્રોની વાતો કરે છે તેવા આપણા દેશમાં આ વિચારણા બધી નવી નહિ લાગે, સેંકડો વર્ષોથી જે આપણી નાડમાં છે તેનું પુનઃસ્મરણ એક પ્રકારનો સંસ્કારી આનંદ અવશ્ય આપશે એ એની કિંમત છે જ. પણ એક બીજા અર્થમાં પણ 'દર્શનિકા'ની વિચારમાળા નવી નથી. ગીતાબાયબલાદિ અનેક ધર્મગ્રંથો તથા અનેક દેશી તથા પરદેશી કવિઓની વાણીના પડઘા અહીં ઠેર ઠેર સંભળાય છે. મહાન મગજો સરખું જ વિચારે એ સૂત્રની ઢાલ આડી ન ધરીએ તો, અન્ય લેખકો સાથેનાં સામ્યો, વિચાર તથા વાણીનાં બંને, ઠીક પ્રમાણમાં તારવી બનાવી શકાય તેમ છે. કવિ આ જાણે જ છે ને અહીં તો 'બાદશાહી લૂંટ' છે એ મતલબના ઉદ્‌ગાર તેમણે ગ્રંથના નિવેદનમાં એથી જ કાઢ્યા છે. 'જીવનભર જગતના મહાન તત્ત્વદર્શીઓનાં પુસ્તકોનાં વાચન અને મનન'નું આ સહજ પરિણામ ગણાય. પણ કવિએ 'સર્જક સદા લૂંટતો જ આવ્યો છે' એવા પોતે બાંધેલા સિદ્ધાન્તને પણ બચાવ માટે આગળ ધર્યો છે. કેટલાંક કાવ્યો પરત્વે અપહરણ કર્યાનો આરોપ કવિના પર ત્રણ જુદા જુદા વિવેચકોએ અગાઉ મૂકેલો એ જાણીતી હકીકત છે. સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા પર એનો બચાવ કરવા તથા એ બાબતમાં પોતાનું વલણ સ્પષ્ટ કરવા, જેમ 'કલિકા'ની પ્રસ્તાવનામાં તેમ 'દર્શનિકા'ના નિવેદનમાં, કવિએ આ વાત મૂકી છે એ સ્પષ્ટ છે. એમના એ વિધાનની વિસ્તૃત ચર્ચા કે પરીક્ષા માટે અત્રે અવકાશ નથી, પણ સંક્ષેપમાં કહેવું હોય તો કહેવાય કે એમાં લૂંટવાનો કયો અર્થ કરાય છે

તે પર બધો આધાર છે. સર્જક પોતાનું કોડિયું પ્રતિભાશાળી : પુરોગામીઓની અખંડજ્યોતમાંથી પેટાવે એમાં એના ગૌરવની હાનિ નથી તેમ એની પોતાની અશક્તિનો સ્વીકાર નથી. એમ પ્રેરણા મેળવવામાં કશું ખોટું નથી; જોવાનું એટલું જ કે એના કોડિયામાં તેલ ને વાટ્ય તો સર્જકનાં પોતાનાં જ હોવાં જોઈએ.

ખરી વાત એ છે કે ખબરદારનું માનસ નવનવોન્મેષશાલી નહિ તેટલું ગ્રહણશીલ છે. કવિતામાં દલપત, નર્મદ, હરિલાલ ધ્રુવ, નરસિંહરાવ, ન્હાનાલાલ જેવા ગુજરાતી તથા કેટલાક અંગ્રેજી કવિઓની કાવ્યરીતિઓનું સફળ અનુસરણ પોતાના કાવ્યવિકાસની જુદી જુદી ભૂમિકાએ કેટલીકવાર તેઓ કરી શકયા છે, સામાની લેખનશૈલી બરાબર પકડી તેમની કૃતિઓનાં પ્રતિકાવ્યો તેઓ લખી શકયા છે, અને પારસી હોવા છતાં હિંદુ ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન તથા સંસ્કૃતિના તત્ત્વને એવી રીતે ઝીલી ને પચાવી શકયા છે કે તે લેખનની ભાષાની બાબતમાં જ નહિ પણ ભાવના, ધાર્મિક માન્યતાઓ અને એકંદર વિચારસરણીમાં હિંદુ જ લાગે, એ તેમની આ ગ્રહણશીલતાને લીધે. 'દર્શનિકા'માં હિંદુ વેદાન્ત ને યોગનાં, અને જરથોસ્તી, બૌદ્ધ, ખ્રિસ્તી, ઈસ્લામ આદિ ધર્મોનાં કેટલાંક મૂલભૂત સત્યોનું સારું સંમિલન અને રજુઆત થયેલ જોવાય છે તેની સમજૂતી પણ આ છે. છતાં એટલું તો કહેવું પડશે કે 'બાદશાહી લૂંટ'ના માલને પોતાની ભઠ્ઠીમાં ઓગાળી એકરસ કરી નવા આકારમાં ઢાળતાં 'દર્શનિકા'માં તેમને સારું આવડ્યું છે. વાચનના વ્યાસંગે આણી આપેલી વિચારસામગ્રી કે વિચારસૂચનોને પચાવી પોતાના મનન વડે વિસ્તારી આત્મસાત્ કર્યો વિના એમ બને નહિ.

એક બીજા દૃષ્ટિકોણથી પણ આ બાબત જોઈ શકાશે. સત્ય કંઈ નવું હોતું નથી, જમાને જમાને એને કહેવાની રીત બદલતી હોય છે એટલું જ. અને જે પ્રદેશમાં ખબરદારે ચિંતનવિહાર કર્યો છે તે પ્રદેશમાં, એટલે કે ધર્મ ને તત્ત્વજ્ઞાનના પ્રદેશમાં અત્યારસુધીના સંતપયગંબરો અને તત્ત્વચિંતકોએ જે આપ્યું છે એથી વિશેષ તો આ યુગે કશું આપ્યું ન

એમાં જ્યારે વારસા રૂપે મળેલાં એ ધર્મ–તત્ત્વ–વિચારમાં આજના લેખકની પૂર્ણ સંમતિ હોય ત્યારે એને 'બહુ બહુ તો પોતાનાં અનુભવ અને દૃષ્ટિથી ગાળીને ક્યાંક પુષ્ટ કરી, આજની ભાષામાં પોતાની રીતે રજૂ કરવા સિવાય એની પાસે બીજો કયો માર્ગ ?

સત્ય ભલે નવું નહિ, પણ એનું નિરૂપણ તો કવિશ્રી ખબરદારનું સ્વકીય જ છે. નિરૂપણમાં કશી ક્લિષ્ટતા નથી. વિચારધારા સરળતાથી વહેતી જાય છે. ભાષા પણ સાદી ને સીધી છે. પારસી કવિની ગુજરાતી ભાષાની શુદ્ધિ અને શિષ્ટતા ખાસ ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે. 'જોય' (='જુએ') અને 'અગતતું' ('અગત્યનું') એ બે શબ્દપ્રયોગો સિવાય કવિનું પારસીપણું ક્યાંય ભાષામાં કળાતું નથી. 'ભળતાં'નો મરાઠી અને 'પાશે,' 'પાય'* (='મેળવશે', 'મેળવે') જેવા હિંદી–ગુજરાતી પ્રયોગો થએલા જોવાય છે ખરા. પણ તેમાંનો આગલો તો હવે ગુજરાતીમાં ઠીક ઘૂસી ગયો છે, અને બીજો 'મેળવવું' એ ક્રિયાપદને માટે મિતાક્ષરી હિંદી શબ્દ ગુજરાતીમાં આયાત કરતો હોવાથી ભાષાવૃદ્ધિને નામે એનો બચાવ કરી શકાય એમ પણ છે.

પણ ભાષા તો ઠીક છે, નિરૂપણની વાત વિચારતાં મુખ્ય નજર તો જવી જોઈએ 'દર્શનિકા'ની પદ્યરચના અને કવિતા પર. ગદ્યમાં આવી સામગ્રીને વ્યક્ત કરતાં લંબાણ થઈ જાય, ત્યારે પદ્યમાં એને થોડા જ શબ્દોમાં સમાવી વધુ રોચક બનાવી શકાય એ સમજથી કવિએ પોતાની પદ્યરચનાની ફાવટને અહીં કામે જોતરી છે એમ માનવાને બદલે, એમ સમજવું વધુ સાચું લાગે છે કે તત્ત્વચિંતનની કવિતા લખીને પોતાના

* જુઓ નીચેની પંક્તિઓ :

૧ 'ને ગહન ભેદની કૂંચી પાશે.'

૨ 'પાય એ દૃષ્ટિનો ભેદ ત્યાંથી!'

૩ 'હૃદયતળ ભેદ ત્યાં અજબ પાશે.'

(ખંડ ૭ મો)

કવિતાલેખનમાં એક વધુ વિજય સર કરવો કવિને ઉદ્દિષ્ટ હતો. નરસિંહ મહેતાનાં જ્ઞાન ને ભક્તિનાં ઊંચાં રહસ્યોનો લલકાર ગજાવતાં પ્રભાતિયાંની ખૂબી ખબરદારે પિછાણી હશે? ઊંચાં તત્ત્વજ્ઞાનને લોકકંઠે રમતું મૂકી દઈ તેને સર્વભોગ્ય બનાવવાની રીત કે ચાવી એમાંથી એને જડી ગઈ હશે? પ્રભાતના પહોરમાં ગવાતાં પ્રભાતિયાંના ધીરધીરા પ્રલંબિત સૂરે ગાવો અનુકૂળ પડે તેવા ઝૂલણા છંદની પસંદગી, અને ગમે ત્યાંથી ઉપાડી ગાઈ ને વિચારી શકાય તેવાં સ્વતંત્ર મુક્તકયુગ્મોની યોજના, એનાથી પ્રેરાઈ એમણે કરી હોય કે સ્વતંત્ર રીતે કરી હોય, પણ કવિને વાહન તો અનુકૂળ મળી ગયું છે.

આટલું તો બરાબર. પણ કવિએ પોતાના નિવેદનમાં 'વિરલ છતાં સ્વાભાવિક' કહેલા તત્ત્વદર્શન અને કવિતાના મહાયોગ—જે પોતે સાધવા માગ્યાનું તેમણે ત્યાં જણાવ્યું છે—નું શું? તત્ત્વદર્શન સત્યને શોધવા, જોવા, પામવા, વર્ણવવા મથે છે. કવિતાય આખરે તો સત્યને જોઈ તેને ગાય છે, પણ તે તેના જ જોડિયા સૌંદર્યને પ્રથમ ભજીને. આખરે ધ્યેય એક હોવા છતાં બંનેના માર્ગ નિરાળા છે. તત્ત્વજ્ઞાની બુદ્ધિ અને તર્કનો લાંબો રસ્તો પકડે છે; કવિને નિમિષ માત્રમાં એક ઝબકારામાં ઘણું દેખાડી દેનાર આંતરપ્રજ્ઞા (Intuition)ની જ મોટી મદદ હોય છે. આમ છતાં, ઊંચી કવિતા તો તે જ કે જે તત્ત્વગર્ભી હોય. અને હૃદયસ્પર્શી સંસ્કારબળ બની શકે એવું તત્ત્વજ્ઞાન તે જ જે કવિતાની દિવ્ય મૃદુલ દ્યુતિથી પરિવેષ્ટિત હોય. કાવ્યત્વની ઊંચી ટોચ પર ચડી જઈ ક્રાન્તદર્શન કરી કવિતા ફિલસૂફીનાં ગહન સત્યો સુભગ વાણીમાં વ્યક્ત કરે ત્યારે તે કવિની આત્મકલારૂપ અમર વાણી બની જાય. પણ કવિતા અને તત્ત્વજ્ઞાનનો આવો યોગ કેવો દુઃસાધ્ય છે અને કવિએ તેમાં કેવા સાવધ ને જાગ્રત રહેવું જોઈએ તે વિશે કવિએ નિવેદનમાં જે કહ્યું છે તે સાચું છે. તત્ત્વચિંતનનો ભાર કવિતાને દાબી દઈ ગૂંગળાવી મારે એમ બનવું અસ્વાભાવિક નથી. અખાની ઘણી કવિતા અને ગોવર્ધનરામની 'સ્નેહ-મુદ્રા' એનાં ઉદાહરણ પૂરાં પાડે છે.

'દર્શનિકા'માં તત્ત્વદર્શન અને કવિતાના યોગની આડે એવું તત્ત્વદર્શન કોઈ મોટા અવરોધ ખડા કરતું નથી. સાદી અને સરળ કવિવાણીનો પ્રવાહ અકુંઠિત વહ્યો જાય છે. કલ્પના તથા ઊર્મિના રંગ અંદર હોવાથી વિચારણા નીરસ નથી બનતી. જીવનનું ખરું રહસ્ય ઢુંઢવા ઉત્સુક કવિહૃદયની સચ્ચાઈનો ધબકાર ત્યાં છે. માનવીને અકળાવતી વિશ્વની ગહન સમસ્યાઓથી ઝણઝણી ઊઠતી કવિત–સિતારી પણ ત્યાં છે. સરલ, વિશદાર્થ, પ્રવાહી ભાષા અને ઝૂલણાનો લય વિચારનો જે, કંઈ ભાર ત્યાં છે તેને હળવો બનાવવા હાજર છે. આ સાથે, આવા ગંભીર વિષયના પ્રતિપાદન અર્થે આવશ્યક એવા ઉપમાદિ અલંકારો તથા દષ્ટાન્તોની બહુલતા અન્યથા શુષ્કતામાં સરી પડવાના ભયમાં સતત ઊભતા આ કાવ્યને થોડીઘણી રસિકતા અને ઝાઝી લોકગમ્યતા આપે છે. કવિ જે કહે છે તેમાં આત્મપ્રતીતિનો રણકાર સંભળાય છે. દલીલો સાવ નથી એમ નથી, પણ દલીલબાજી કે તર્કબળનો આશ્રય લઈને નહિ પણ દષ્ટાન્તો વડે વિચારને અજવાળતા જઈ સીધા કહેતા જવાનું તેમણે અહીં પસંદ કર્યું છે, કે તેમનાથી એમ અનાયાસે થઈ ગયું છે, તે આ જ કારણથી. વેદાન્તના પ્રતિપાદનમાં (તેમજ લોકોના વહેમ, દંભ ને મિથ્યાચારને સબોડવામાં) અખાએ કરેલો દષ્ટાન્તોનો ઉપયોગ જાણીતો છે. પણ એ દૃષ્ટાન્તો ને ઉપમાઓ માટેની સામગ્રી નિત્યપરિચિત રોજીંદા જીવન-વ્યવહારમાંથી તેણે ઉપાડેલી, અને એને ચોટદાર રીતે રજૂ કરવાની તેની અનોખી સિદ્ધિએ તેના વ્યક્તવ્યને લોકગમ્ય બનાવ્યું છે. 'સ્નેહમુદ્રા'કારે વળી પ્રતીકોનો વધુ પડતો આશરો લઈ પોતાની રીતે પોતાનું કામ સાધ્યું છે. ગંભીર વિચારણાને રજૂ કરવામાં આમ દષ્ટાન્તાદિનો ખપ પડે જ છે. આપણા કવિએ પણ તેની પાસેથી પોતાનું કામ લીધું છે. પણ એમની ઉપમાઓ તથા દષ્ટાન્તોમાં કવિની દૃષ્ટિએ કામ કર્યું હોઈ ઊંચા કાવ્યત્વના ચમકારા તેમાં ઘણીવાર દેખાય છે. એમાં નોંધવા જેવું એ છે કે એની સામગ્રી બહુધા પ્રકૃતિ ને તેની અનેકવિધ લીલામાંથી લીધી છે. કવિનાં દષ્ટાન્તાદિની સુભગતા માટે

ઘણાં* મુક્તકયુગ્મો ટાંકી શકાય તેમ છે. એમ તો પોતાના કથનના સમર્થનાર્થે વિજ્ઞાને આપેલી માહિતીનો પણ ઉપયોગ કવિ કરતા ગયા છે. પહેલા ખંડમાં ખગોળ, ત્રીજામાં ઉત્ક્રાન્તિવાદ, સાતમામાં તાર, ગ્રામોફોન, રેડિયો, ટેલિવિઝન આદિને કવિએ ઉલ્લેખ્યાં છે. કવિતા ને તત્ત્વજ્ઞાન સાથે વિજ્ઞાનનો પણ સમન્વય કરવા પોતે યત્ન કર્યો કવિ કહે છે તે આ રીતે.

તો ય સમગ્ર રીતે જોતાં, કવિનું મુખ્ય લક્ષ છે કહેવાનું કહેવા પર અને તેમનું પદ્ય તો એની અભિવ્યક્તિનું સાધન કે વાહન જ છે. અને ઊંચા કાવ્યત્વથી રસવાનું અનાયાસે બની જાય તો ભલા, નહિતર એને ખાતર કવિ બહુ મથ્યા જણાતા નથી. એમ છતાં, કાવ્યનાં કુલ પોણા ચારસો મુક્તકયુગ્મોમાંથી પોણોસો–એંશી[1] એવાં નીકળે છે જે કવિતા લેખે ઊંચી પ્રતિનાં જરૂર ઠરે એવાં છે. બાકીનાં માટે કહેવાય કે કવિતાનું એકસરખું ઊંચું ધોરણ સર્વત્ર નથી જળવાયું, અને કાવ્યત્વના તેજસ્વી ચમકારા પછી પાછું ગદ્યાળવું પદ્ય ઘણીવાર આવી જતું લાગે છે, જે 'અંગ્રેજી તત્ત્વદર્શક મહાકવિ વર્ડ્ઝવર્થની એવી સેંકડો ને હજારો

* જેવાં કે ન. ૧૧, ૧૫, ૨૬–૨૮, ૩૯, ૪૧, ૪૨, ૬૦, ૬૪, ૬૬, ૮૩, ૧૦૩, ૧૧૨, ૧૨૪, ૧૨૬, ૧૩૮, ૧૮૭, ૨૦૦, ૨૧૫, ૨૨૬, ૨૩૫, ૨૪૫, ૨૫૮, ૨૬૧, ૨૯૯, ૩૧૩, ૩૩૩, ૩૪૩, ૩૫૬, ૩૫૭, ૩૬૨, ૩૬૮. દૃષ્ટાન્તનો સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના દૃષ્ટાન્તાલંકારના જ અર્થમાં અહીં ઉપયોગ નથી કર્યો, સરખામણી વડે પોતાના કથન સારુ સમર્થન રજૂ કરવાની Argument by analogyની પદ્ધતિ કવિએ વાપરી છે તે અર્થમાં પણ કર્યો છે.

૧—આંગળી ચીંધીને બતાવવા હોય તો એવાં કેટલાંક આ: ન. ૧૧, ૧૩, ૧૫, ૨૩, ૨૬, ૩૦, ૪૨, ૪૫, ૬૬, ૭૨, ૭૮, ૮૩, ૯૫, ૯૭, ૧૦૦, ૧૦૪, ૧૧૪, ૧૧૮, ૧૨૪, ૧૨૫–૨૭, ૧૫૧, ૧૫૩, ૧૬૨–૬૩ ('ધર્મવાદનું ધુમ્મસ'ના અર્ક જેવાં), ૧૬૮, ૧૭૭, ૧૮૨, ૧૮૪, ૧૯૬, ૨૦૧, ૨૦૮, ૨૨૬, ૨૩૩–૩૭, ૨૪૦, ૨૪૨–૪૩, ૨૬૧–૬૩, ૨૬૦, ૨૭૩–૭૪, ૨૭૬, ૨૯૯, ૩૦૫, ૩૦૬, ૩૧૫, ૩૧૭, ૩૨૨, ૩૨૪, ૩૨૬, ૩૩૫–૩૬, ૩૩૯, ૩૪૨, ૩૪૫–૪૮; ૩૫૩, ૩૫૬–૫૭, ૩૬૦, ૩૬૨, ૩૬૭, ૩૭૪–૭૫.

પંક્તિઓ ગદ્યરૂપે જ ગણાય છે' એવું ખબરદારનું નિવેદનમાંનું કથન તેમને પોતાનેય લાગુ પડવાની શક્યતા ઊભી કરે છે પદ્યરચનાની તો એમને એવી સારી ફાવટ, કે પ્રાસબદ્ધ ઝૂલણાની પંક્તિ પછી પંક્તિ આવતી જ જાય અને મગજમાં ઊભરાતા વિચારોને વ્યક્ત કરતાં મુક્તકયુગ્મો રચાતાં જાય, એવી રીતે ત્રણ માસના ગાળામાં માંદગીને બિછાનેથી આ કાવ્યની છ હજાર લીટીઓ એમનાથી લખાઈ ગઈ એ હકીકતમાં જ આનું કારણ છુપાયું નથી ?

ઝૂલણાની સાડીસાતસો કડી ? — પદ્યલેખનની કવિની ફાવટે કાવ્યનો પ્રસ્તાર કેવો કરી નાખ્યો છે ! જેમ વધુ લખાય તેમ સારું એવો મોહ કવિને આ હદે ખેંચી ગયો હશે? ખરું કારણ તો એ લાગે છે કે લેખનનો પ્રવાહ જેમ ચાલ્યો તેમ કવિએ ચાલવા દીધો છે અને પછી છપાવતી વખત બહુ કાતર ચલાવી નથી. છંદોલેખન જેમને અનાયાસસિદ્ધ છે એવા કવિઓનું આ જ દુઃખ છે. પંક્તિઓ પર પંક્તિઓની ભરતી આવતી જ રહે. અને પછી ક્યાં અટકવું તેનો તેમને બહુ ફામ નહિ. કલાપી અને બોટાદકરનાં ઘણાં કાવ્યો જરૂર કરતાં વધારે લાંબાં થઈ ગયાં છે તેનું કારણ આવું માનવામાં હરકત નથી. આ કાવ્યના વિસ્તારનું પણ એ જ કારણ છે. ઊંચી કવિતાઓ વાણીની અભિધા, લક્ષણા ને વ્યંજના એ ત્રણે શક્તિઓનો કસ કાઢી લઈ ઓછામાં ઓછા શબ્દોમાં ને સુભગમાં સુભગ વાણીમાં બધું કથન સમાવવું ને સૂચવવું જોઈએ. અહીં કવિ કેટલીકવાર એક જ મુદ્દો જુદાં જુદાં દલીલદૃષ્ટાન્તાદિથી સમર્થિત કરી, લંબાવી, જુદી ભાષામાં પુનરુક્ત કરતા લાગે છે. આથી સચોટતા અને કલાપોષક સઘનતા ચાલ્યાં જઈ શિથિલતા આવી બેસે છે. 'સ્મરણસંહિતા'માં ('અલબત્ત આનાથી નાનકડા પટ પર, પણ) જે કલાસંયમ અને કાવ્યઅર્થનની મુકાબલે સચોટતા દેખાય છે તે આથી 'દર્શનિકા'માં આવી નથી શક્યાં. બેત્રણ દિવસમાં મળીને એકધારું એનું વાચન પતાવવા માગનાર વાચકોને એ થકવશે એવો પણ સંભવ છે. જો કે

ખરી વાત એ છે કે એક શ્વાસે વાંચી જવાની આ કૃતિ નથી. એના વાચનને અનુકૂળ વૃત્તિ જ્યારે ચિત્તમાં જામે ત્યારે અવારનવાર વંચાવાને યોગ્ય કવિએ પોતાની કૃતિને ધારી છે. એથી જ મુક્તકયુગ્મોને પ્રવાહપ્રાપ્ત વિચારણામાં બંધબેસતાં થાય એવાં, છતાં પોતાની રીતે ગમે ત્યારે એકલાં વાંચી શકાય તેવાં સ્વતંત્ર પણ, એમણે બનાવ્યાં છે. એ રીતે 'દર્શનિકા' જો વંચાય તો એનો પથરાટ કે પુનરુક્તિઓ જણાશે નહિ, ને જણાશે તો સહી જવાશે.

દોષબાજુ પર જો આમ ઊતરી પડાયું તો બીજીય એકબે વાત કરી નાખીએ. એક તો એ કે કવિએ કાવ્યના પાડેલા નવ ખંડોમાંથી પહેલા ચારનો સંબંધ તો સમજી શકાય છે, સૃષ્ટિની અસ્થિરતા અને મૃત્યુના નૃત્યે જગાડેલ હાયકારા અને પ્રશ્નમાળાના સમાધાન લેખે જીવનનું ગાન અને દુઃખના હેતુની સમજૂતિ આવે એ બરાબર છે, પણ બાકીના ખંડોના સંબંધની સાંકળ ઢીલી છે, પાંચમો ચોથાના, છઠ્ઠો પાંચમાના, કે સાતમો છઠ્ઠાના અન્તમાંથી ફલિત થઈ આગળ વધતો નથી. બધા જાણે એકમેકથી સ્વતંત્ર હોય એમ લાગે છે. વિચારનો ક્રમશઃ વિકાસ થતો જાય અને બધા ખંડો તેમના અનુક્રમમાં એ વિકાસની શ્રેણીનાં સોપાન હોય એમ જોવાની આપણી અપેક્ષા પૂરી સંતોષાતી નથી. કવિને બધા ખંડો વચ્ચે કયો સંબંધ ઉદ્દિષ્ટ હશે એનો ખ્યાલ બાંધી શકાય છે, પણ તે કાવ્યમાંથી આપમેળે ઉપસી આવતો નથી. કોઈ કોઈ મુક્તકયુગ્મો તેમાંના વિચારને કારણે છે તેને બદલે બીજા ખંડમાં હોત તો ઠીક થાત એમ પણ કોઈને લાગે તેમ છે.

પણ એ બધી તો સાહિત્યવિવેચનાની કચકચ. 'દર્શનિકા'ના વસ્તુ પર જ જેમની નજર હશે તેમને આ બધું બહુ આડે નહિ આવે. ખબરદારેય તત્ત્વચિંતનને ગૌણપદ આપી 'દર્શનિકા'ને કાવ્યકલાનો ઉત્તમ નમૂનો બનાવવાનું ક્યાં ધાર્યું છે? એમણે જેને મહત્વ આપ્યું છે તે તત્ત્વવિચારના ભોગીઓનેય એનું જ મહત્ત્વ હશે. એવા અનેકોને સાર જીવનપ્રકાશક બને એવી વિચારણા આટલી સરળ અને સર્વભોગ્ય રી

પાછી કવિતા વાટે રજૂ કરી છે એ જ કવિની વિશિષ્ટ સિદ્ધિ છે, અને એમાં જ 'દર્શનિકા'ની કૃતાર્થતા છે. ખબરદારની આવી સિદ્ધિનું સાધન, અને (આ લોહયુગમાં હૈયાને લોહનું બનાવી, જીવનનાં ક્લેશ ને દુઃખદર્દો વચ્ચે સમત્વ ધારણ કરી, જીવનને માયા કે સ્વપ્ન ન માનતાં તેમાં પુરુષાર્થી ને કર્તવ્યપરાયણ રહી જીવનનો કર ચૂકવી, સ્નેહના વિશ્વધર્મના ઉપાસક બની, વિશ્વચૈતન્ય જોડે યોગ સાધવાના તેમના) સ્ફૂર્તિદાયક સંદેશનું વાહન બનનાર 'દર્શનિકા' ગુજરાતી પદ્યસાહિત્યમાં ગણનાપાત્ર ઉમેરો છે એમાં શક નથી.



રમણલાલની લોકપ્રિયતા

આપણે સામાન્ય વાતચીતમાં ઘણીવાર બોલીએ છીએ કે 'ભાઈ, અત્યારે એનો દશકો છે.' સાહિત્ય વિશે બોલતાં પણ એ વાક્ય કેટલીકવાર વાપરી શકાય તેમ છે. એ રીતે ઈ. સ. ૧૯૩૦થી '૪૦ સુધીનો દશકો એ આપણા નવલકથાસાહિત્યમાં રમણલાલનો દશકો ગણાય. એમની નવલકથાઓનું પ્રકાશન આરંભાયું તો ૧૯૨૫ની સાલથી, પણ ત્યારથી તે ૧૯૩૦ સુધીનો કાળ સાહિત્યકારોનું ને લોકોનું પોતા તરફ ધ્યાન ખેંચવા ખાતે એમનો વીતેલો ગણાય. ઈ. સ. ૧૯૩૦ પછી રમણલાલની નવલો સારા રૂપરંગમાં બહાર પડવા માંડી ને તરત જ એણે લોકપ્રિયતા સર કરવા માંડી, એવો ઇતિહાસ, વીગતોની કોઈ નાનકડી ભૂલ બાદ કરતાં, સામાન્ય રીતે સાચો ગણાય. રમણલાલ દેસાઈની નવલોની એ લોકપ્રિયતા શરદબાબુની કથાઓનાં ગુજરાતી ભાષાંતરોએ એમાં પ્રથમ ભાગ પડાવ્યો અને પછી આંચકી લીધી ત્યાં સુધી અખંડપ્રવાહી ચાલુ રહી. અલબત્ત ચોપડીની લોકપ્રિયતા ને ખપત સાહિત્ય–કલા–દૃષ્ટિએ એની ઉત્તમતાની નિશાની હર વખત નથી હોતી. તેમ હોત તો તો મારી કૉરેલી ને હૉલ કેન જેવાંની કૃતિઓને વિવેચકોએ પ્રથમ પંક્તિની માની હોત, જેમ બન્યું નથી. છતાં લોકહૃદયને કબજે કરવામાં લેખકનો ઓછો વિજય સમાયેલો નથી એ પણ સ્વીકારવું પડશે. આ લોકપ્રિયતા સાવ નિરાધાર પણ નથી હોતી.

તો રમણલાલની લોકપ્રિયતાનાં કારણો શાં ? મુનશી ધીમે ધીમે એ ક્ષેત્રની બહાર જવા માંડ્યા તેવામાં લોકોને આ એક નવો સારો અને મુનશીથી સહેજ હળવો એવો નવલકથાલેખક મળી ગયો એટલે લોકો

એના પર અડપી પડયા એટલું જ ? ના, એ તો રમણલાલના લાભમાં ઊતરે એવી બાહ્ય અનુકૂળતા જ, પણ એવી બાહ્ય અનુકૂળતા એકલી, લેખકમાં બહુ વિત્ત ન હોય તો, કશું કરી શકે નહિ. નવલકથા વાચકોને આકર્ષે એવી કેટલીક સામગ્રી જે રમણલાલની નવલકથાઓમાં દેખાય છે તે જ એમની લોકપ્રિયતા માટે વસ્તુતઃ જવાબદાર લેખાય. એ કઈ તે આપણે જોઈએ.

એક તો એ કે રમણલાલની ત્રણ સિવાયની બધી નવલકથાઓ સામાજિક છે અને તેમાં આપણી સાવ નજીકનું, અત્યારનું જ, વાતાવરણ નિરૂપાયેલું હોય છે. નવલકથાના વસ્તુની માંડણી જેના પર હોય તે વાતાવરણ જો સમય અને સ્થળની દૃષ્ટિએ ખૂબ દૂરનું હોય તો કલ્પનાથી એને ઊભું કરવાની લેખકને, અને લેખકના શબ્દોની સહાયથી સ્વકીય કલ્પનાબળે એને વાંચતી વેળા પ્રત્યક્ષ કરવાની વાચકોને, તસ્દી ઘણી પડે. એવી તસ્દીમાંથી, એમની નવલોનું સ્થળ ગુજરાત (જો કે એમણે વાસ્તવદર્શી નવલકથાકારની માફક સ્પષ્ટ રીતે 'હૃદયવિભૂતિ' અને 'શોભના' એ બે નવલો સિવાય બીજે ક્યાંય એ શબ્દોમાં બતાવ્યું નથી, પણ એ છે ગુજરાત જ) અને સમય વર્તમાન હોઈ, વાચકો ઉગરી ગયા છે. લોકોને પોતાના જ જમાનાનું—જેને પોતે પૂરા ઓળખે છે તેવા જમાનાનું—દર્શન સદ્ય રસાનુભવ કરાવી શકે એ સ્વાભાવિક છે. વળી, કથાઓ સામાજિક હોવાથી તેમાં ગોવર્ધનરામ અને ભોગીન્દ્રરાવની પ્રણાલીને અનુસરતા રમણલાલને સામાજિક અને રાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ અગત્યના એવા જે પ્રશ્નો રજૂ કરવા પડયા છે તે પ્રશ્નો અને તેના નિરૂપણ ને ઉકેલમાં લેખકે દર્શાવેલાં વૃત્તિવલણો પ્રત્યે વાંચનાર સમૂહની પણ પૂરી હાર્દિક સહાનુભૂતિ હોય છે. પોતે 'તાલસે કદમ' મિલાવી જે વિચારવલણો ને પ્રવૃત્તિપ્રવાહો સાથે કૂચ કરતા હોય તેને રમણલાલની નવલોમાં મૂર્ત થતાં જોઈ વાચકવર્ગ અવશ્ય ખુશ થાય જ. તેમાં વળી રમણલાલ તો વ્યાયામપ્રવૃત્તિ, અહિંસાત્મક અસહકાર, સમાજવાદ, અસ્પૃશ્યતાનિવારણ, ગ્રામસેવા આદિ પ્રશ્નો ને

પ્રવૃત્તિઓનું પોતાની નવલોમાં નિરૂપણ કરતી વેળા 'કલાકારનું' ઔદાસીન્ય કે ટાઢી અપક્ષતા બતાવવાને બદલે તે પ્રશ્નો ને પ્રવૃત્તિઓ પ્રત્યે સ્પષ્ટ રીતે દેખાઈ આવે એવો પોતાનો પ્રગતિશીલ પક્ષપાત અને ઉષ્માભર્યો સમભાવ વ્યક્ત કરનારા રહ્યા. એટલે, વાંચનારાઓને એ વધુ પ્રિય બને એમાં નવાઈ શી?

એમની નવલોનાં પાત્રો પણ અત્યારના જ યુગનાં છે. એમનાં યુવકયુવતીઓને અત્યારના વૃદ્ધો પોતાનાં પૌત્ર–પૌત્રીઓ તરીકે અને જુવાનો પોતાનામાંનાં તરીકે તરત જ ઓળખી શકે. નાયકનાયિકાપદે સ્થાપેલાં યુવક યુવતીઓ અને તેમના મિત્ર સહાયકોમાં રમણલાલે સ્વમાન, તેજસ્વિતા, ભાવનાશીલતા, સેવાવૃત્તિ અને ત્યાગપરાયણતા મૂકી ગુજરાતની સુંવાળી જુવાનીને ટટ્ટાર અને તેજસ્વી બનાવવાનો સફળ પ્રયાસ કીધો છે. આ ઉપરાંત વેપારી, અમલદાર, ધારાસભાસભ્ય, સાક્ષર, કૉલેજિયન, જૂનવટમાંથી નવાં બળો તરફ સંક્રાન્તિ કરતા વૃદ્ધો, ગામડાના પટેલ, વસવાયાં વગેરે લોકો—એમ આપણી આસપાસના માનવસમુદાયમાં નજરે ચડતાં અનેક ભિન્નરુચિ, ભિન્નસંસ્કાર, અને ભિન્નવ્યવસાય માનવીઓને રમણલાલ પોતાની નવલકથાઓનાં પાનાંમાં કુશળતાથી બોલતાંચાલતાં કરી જાય છે. એકમેકથી વ્યાવર્તક, સ્પષ્ટરેખ વ્યક્તિતા મુનશીનાં પાત્રોને કરે છે તેટલી રમણલાલનાં પાત્રોને અનુપ્રાણિત નથી કરતી એ ટીકા સાચી છે, છતાં પોતાને પરિચિત એવા અનેક માનસ પ્રકારોને પોતે ઇચ્છે તો ય ન વ્યક્ત કરી શકે એવી છટાથી રમણલાલને રજૂ કરતા જોતાં વાચકો એક પ્રકારની સંમતિસૂચક પ્રસન્નતા જરૂર અનુભવે એવું રમણલાલનું પાત્રાલેખન તો છે જ.

લોકોને શું ગમે તે રમણલાલને આપમેળે સમજાઈ ગયું લાગે છે. ગમે તેવા પ્રશ્નની ભૂમિકા પોતે બાંધી દીધી હોય પણ પ્રણયની મલયજ-શીતલ સુવાસિત લહરી તેઓ પોતાની પ્રત્યેક નવલમાં ફરકાવ્યા વિના રહેવાના જ નહિ, તે આથી. એમાં રોમાન્સ બરાબર જમાવવાની ફાવટ પણ તેમને સારી આવી ગઈ છે. ગભરૂ નાયક કરતાં નાયિકા વધુ

પ્રગલ્ભ હોય, એક પ્રિયતમ માટે બે યુવતીઓ ઉમેદવાર બની સરતદોડ દોડે, કોઈ વાર 'સ્નેહયજ્ઞ' જેવામાં એક યુવતીને માટે બે પુરુષો મથે, આખરે એ બેમાંથી એક બીજાના લાભમાં આત્મવિસર્જન કરે—આવી પ્રણયત્રિકોણના એક પ્રકારની યુક્તિનો તેમણે પોતાની ઘણી નવલોમાં પુનરાવર્તનનો આક્ષેપ વહોરાવે તેટલો ઉપયોગ કરી, પોતાના વાચકોને લગભગ બિનઅપવાદ રીતે પોતાની દરેક નવલમાં એકેક મોહક પ્રણયકથાની ભેટ કરી છે. અને રમણલાલના જ પ્રિય કવિ કહે છે તેમ 'સુણવી કરવી ગમે ન કોને, રસની કે રસિકાની વાતડી ?' આવી પ્રણયકથાઓમાં, અંધનેય વરમાળા આરોપતી યુવતીના અને નિષ્ફળ નીવડેલા પ્રણયના ઊર્ધ્વીકરણ (sublimation)ના જેવાં સુભગ ચિત્રો આવીને ઝળકી જતાં બતાવી, લેખક એ પ્રણયને મસ્તરસિક ઉપરાંત સાત્ત્વિક, ઊંડો, ઊજળો ને વિશુદ્ધ પણ ચીતરી બતાવે છે એ એમની નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા ગણાવી ઘટે.

નવલકથાવાચનમાં જેમ આગળ વધતાં જવાય તેમ વાચકનું કુતૂહલ ઉત્તેજાય ને પછી સંતર્પાય તે સારુ કેટલીક ઘટનાઓ લેખકને મૂકવી પડે છે. નાટ્યોચિત સંઘર્ષ, સંશયદોલા, આશ્ચર્ય ને અણધાર્યો ઉકેલ નવલકથાનેય એની રીતે જરૂરી હોય છે. પોતાની નવલોમાં ભેદ, આગ, લૂટ, મારામારી, વેર, અકસ્માત, ડૂબવું, આપઘાત ને ખુનના પ્રયાસ જેવી દિલ ધડકાવનારી ઘટનાઓને સારું એવું સ્થાન આપી રમણલાલે આ હેતુ પાર પાડવાનો, અને નવલકથાઓ પાસેથી રંજન અને લાગણીની ઉશ્કેરણી તથા પલટાની અપેક્ષા રાખતા સામાન્ય વાચકોને સંતોષવાનો, પ્રયત્ન કર્યો છે. લોકોના બહોળા વર્ગને એથી એ નવલકથાઓ ગમી જાય એવું બને છે.

પણ બીજા બધા કરતાં રમણલાલની શૈલીનો એમની નવલોને લોકપ્રિય બનાવવામાં મોટો હિસ્સો છે એ ભૂલવા જેવું નથી. ગોવર્ધનરામની શૈલીમાં છે તેવો પાંડિત્યભાર રમણલાલની શૈલીમાં નથી, તેમ નારાયણ ઠક્કુરની જેવી શબ્દાળ, આડંબરી, કૃત્રિમ, અતિસંસ્કૃત કે અતિફારસી

શૈલી પણ એમની નથી. એમની ભાષા એમના સ્વભાવ જેવી મીઠી, સરળ, રસિક અને સૌમ્યસુંદર છે. પ્રવાહિતાની બાબતમાં તો કહેવું પડે કે એક મેઘાણીના ગદ્યને જ એનાથી આગળ મૂકી શકાય, એ સિવાય અત્યારના કેટલાય લેખકોના ગદ્ય કરતાં રમણલાલના ગદ્યની પ્રવાહિતા ચડી જાય તેવી છે. ભાષા ક્યાંય વાચકનું ધ્યાન વાર્તારસમાંથી આંચકી જાય અથવા લેખક ભાષાપ્રદર્શન માટે વચમાં રોકાઈ થંભી પડતા હોય એવું રમણલાલની નવલોમાં ઓછુ બનતું જણાશે. આ સાથે હાસ્ય, કટાક્ષ, કારુણ્ય, સૌમ્યરૌદ્રેક, શૃંગારભરતી આદિ ભાવોના નિરૂપણ વેળા ભાવોચિત ભાષા પણ રમણલાલ રમાડી જાણે છે. 'દિવ્યચક્ષુ' અને 'સ્નેહયજ્ઞ' જેવી કથાના અંત, 'ગ્રામલક્ષ્મી'ના પહેલા ભાગમાંનું ગ્રામલક્ષ્મીનું નાયકને થતું દર્શન, 'દિવ્યચક્ષુ'માંનું ભારતના બ્રિટિશ સરકાર સાથેના સંબંધનો જુદી જુદી ભૂમિકાઓનું વર્ણન અને એવા બીજા ઘણા નમૂના એમની કથાઓમાંથી શૈલીછટા સંબંધમાં ચીંધી શકાય તેમ છે. રંજનપ્રધાન નવલકથાને જોઈએ તેવું હળવાશનું વાતાવરણ પ્રસરાવવામાં રમણલાલની લખાવટ ને ભાષાએ ધાર્યું કામ કર્યું છે એમ કહેવું પડશે

એમની નવલકથાઓમાં વેરાયેલી ચિંતન–કણિકાઓનું પણ વાચનારાઓના અમુક વર્ગને મોટું આકર્ષણ રહે છે એમ જાણ્યું છે. મધ્યકાલીન વાર્તાકાર શામળ જરાક તક મળે કે સામાન્ય નીતિસૂત્રો ને વ્યવહારબોધની પોતાના શ્રોતાઓને લ્હાણ કરતો જણાય છે તે પદ્ધતિનો જ વારસો ગો૰ધનરામ, ધૂમકેતુ, અને રમણલાલના આવા ચિંતનશોખને એક રીતે ગણી શકાય. આવી ચિંતનકણિકાઓ કેટલીક વાર અપ્રાસંગિક હોઈ ચાવળી લાગે છે, લેખક નાહકના વચમાં ભાષણો કરે છે, એવા ને એવા મતલબના આક્ષેપોને પાત્ર રમણલાલની નવલકથાઓમાંનાં ચિંતનો સાવ નથી એમ તો કહી શકાય તેમ નથી. પણ બીજે પક્ષે, (ને એ પક્ષ જ અત્યારે આપણે જોવા બેઠા છીએ) એટલું કહેવું પડશે કે એ ચિંતનો ક્યારેય શુષ્ક નથી લાગતાં. ઉલટું એની અંદર રમણલાલ પોતાના ચિંતન અને અવલોકનની જે પ્રસાદી વાચકોને નવલકથા વાંચતાં વાંચતાં

એ ઘડી મોજ સારુ અર્ધરમતિયાળ ભાષામાં આપે છે તે વાચકોને જગત અને જીવન વિશે કંઈક કંઈક નવું શીખવી જાય છે. એ રીતે આ નવલકથાકાર પોતાની વિશિષ્ટ રીતે જીવનનિરીક્ષક અને જીવનસમીક્ષક બન્યા છે. એમનાં આવા જીવનવિવેચન અને અવલોકનોમાં રમણલાલનું હાસ્ય અને નર્મવિનોદ ઠીક ચમકી જાય છે, જે પણ વાચકોને ખુશ કરે છે. એવાં સ્થળોમાં રમણલાલના કટાક્ષનો ભોગ થઈ પડેલાઓ પણ હસવામાં ભાગ લે એવા નિર્દંશ અને મૃદુ એમના કટાક્ષ હોય છે. આના દાખલા તો એમની નવલોમાંથી ઘણા મળશે. રમણલાલને પોતાને એક ફાયદો એમની આ ચિંતનકણિકાઓએ એ કરી આપ્યો છે કે, એમની ઘણી નવલકથાઓના સામાન્ય દોષ જેવું વસ્તુનું પાંખાપણું અને કાર્યની મંદ ગતિ એને લીધે ઢંકાઈ જાય છે, અને એવાં સ્થળોએ વાંચનાર સભાન બને તે પહેલાં એનું ધ્યાન આ ચિંતનઅવલોકનોમાં દોરવી લેવાય છે.

આવાં લક્ષણોવાળી નવલકથાઓએ મુનશીની નવલકથાઓ પછી એક નવો જ પ્રકાર ગુજરાતને આપ્યો છે એમ કહેવું જોઈએ. એમાં સામાન્ય લખતાં વાંચતાં શીખેલાં માણસો પણ વાંચી સમજી શકે એવી હળવાશ છે, જ્ઞાનપ્રકાશ કરતાં રંજનની વધુ અપેક્ષા રાખનાર આમ વર્ગને સંતોષે તેવી સામગ્રી છે, જુવાનોને સ્ફૂર્તિદાયક સંદેશ આપે એવો ભાવનાસંભાર છે, અને સાહિત્યકારોને જે જોઈએ તેની પણ તેમાં ખોટ નથી. પરિણામે, આબાલવૃદ્ધ અને પૃથગ્જનથી પ્રોફેસર સુધીના સૌને જોઈએ તે આપી રહે એવી રમણલાલની કથાઓ બની છે. એની લોકપ્રિયતાનું મૂળ એમાં છે.

અને રમણલાલ નસીબદાર ખરા. 'સયાજીવિજય' એમની કૃતિઓની પહેલી આવૃત્તિઓને એક વર્ગમાં ફેલાવી દે અને એ રીતે એની બીજી આવૃત્તિ માટે જરૂરી પ્રચાર કરી દે એ લાભ જેમ એમને મૂળથી મળતો રહ્યો છે, તેમ એમની નવલોને ખરીદનાર વાચકવર્ગ સમક્ષ આકર્ષક રૂપ-રંગમાં રજૂ કરનાર મૂળશંકર ભટ્ટ જેવા અને ધંધાદારી પ્રચારશક્તિવાળા આર. આર. શેઠની કું. જેવા પ્રકાશકોય એમને મળી ગયા છે. પુસ્તકો પરનાં આકર્ષક જેકેટ અને અંદરની પાત્ર-છબીઓ માટે કનુ દેસાઈ

જેવા કુશળ ચિત્રકારની કળાનો લાભ પણ એમની નવલકથાઓને મળ્યો છે. એ સાથે મુનશી જેવા નવલકથાકાર નવલકથાના ક્ષેત્રની લગભગ બહાર ગયા અને બીજા કોઈ પ્રતિભાશાળી નવલકારની હરીફાઈ હતી નહિ, એટલે વર્ષો સુધી લોકોનું ધ્યાન જકડી રાખવાની ને ગુજરાતી નવલકથાના ક્ષેત્રમાં એકચક્રે રાજ્ય કરવાની સાનુકૂળ પરિસ્થિતિ પણ રમણલાલના લાભમાં ઊતરી. એમની લોકપ્રિયતાનાં કારણોમાં આને ગણાવવામાં એમની શક્તિઓની ઓછી આંકણી કરવાનો લેશ માત્ર ઈરાદો નથી. આ તો વિધિદીધી સાનુકૂળતાઓ એમને જે મળી ગઈ તેની લેવા જેવી માત્ર નોંધ છે. બાકી તો એ સ્પષ્ટ જ છે કે, એકલી આવી સાનુકૂળતાઓનો ઢગલોય, થોડીઝાઝી પણ ખરી પ્રતિભા વિના, લેખકને બહુ આગળ કે ઊંચે લઈ જઈ શકે નહિ. આ અનુકૂળતાઓએ રમણલાલની શક્તિઓને વિજયી થવામાં સારી મદદ કરી છે એટલું જ અત્ર વિવક્ષિત હતું.

પણ હવે રમણલાલ માટે નવલકથાક્ષેત્ર બિનહરીફ રહ્યું નથી. મેઘાણી, ધૂમકેતુ, ગુણવંતરાય આચાર્ય, સોપાન, ઇન્દ્ર વસાવડા, 'દર્શક' પન્નાલાલ પટેલ અને એવા લેખકો હવે એ ક્ષેત્રમાં પેઠા છે અને રમણલાલની લોકપ્રિયતા તથા એમની નવલકથાઓની ખપતમાં થોડોઘણો ભાગ પણ પડાવશે. અને તેથી રમણલાલે વધુ સ્ફૂર્તિથી પોતાનું કાર્ય આગળ ચલાવવું પડશે. એમના આયુષ્યની અર્ધી સદી પૂરી થતાં એમને થોડો થાક ખાવાનો હક્ક છે ને જરૂર પણ છે. એવો થાક ખાઈ લીધા પછી તેઓ પોતાની સર્વ શક્તિઓના ફળરૂપ પોતાની સર્વશ્રેષ્ઠ કળાકૃતિ ગુજરાતને આપે અને પોતાની નવલકથાકાર તરીકેની પ્રતિષ્ઠા વધુવધુ સારી કૃતિઓથી જાળવી રાખે ને વધારે એવી અપેક્ષા, એમના વનપ્રવેશ પ્રસંગે અત્યાર સુધી એમણે જે કર્યું કારવ્યું તેની કૃતજ્ઞતાથી કદર કરતો ધન્યવાદ આપતાં, સમસ્ત ગુજરાત અવશ્ય રાખશે એ અપેક્ષા રમણલાલ પૂરી પાડે એવી શક્તિવાળા પણ છે. ગુજરાત સિવાયના દેશોમાં તો અનેક સાહિત્યકારોનાં સર્વશ્રેષ્ઠ સર્જનો એમની પક્વ અવસ્થાએ લખાયેલાં જાણીએ છીએ.



રમણલાલની સેવા

સત્તર વરસ પહેલાંની વાત છે. ઉનાળાની રજા બાદ નિશાળ ઊઘડતાં શિક્ષકે અમે રજામાં બહારનાં કયાં કયાં પુસ્તકો વાંચ્યાં હતાં તે વિષે પૂછ્યું. મારી પાસેના વિદ્યાર્થીએ તરત જ કહ્યું, 'સાહેબ, ' કાળરાત્રિનું ખૂની ખંજર,' અને શિક્ષકે સંમતિસૂચક ડોકું હલાવી કહ્યું 'હા, એ સરસ ચોપડી છે.'

આ વાત અત્ર સંભારવાનું પ્રયોજન એ બતાવવાનું છે કે એ દાયકા પહેલાં લોકો મોટે ભાગે રંજન અને વાર્તારસ ચૂસતા 'કાળરાત્રિનું ખૂની ખંજર,' 'વિશ્વમોહિની,' 'પ્રેમઘેલી પન્ના,' 'મુંબઈની શેઠાણી' જેવી અને સ્વ. નારાયણ ઠક્કુર જેવાની ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાંથી. પછી મુનશીની નવલોએ એ આકર્ષણ ઓછું કર્યું, અને કલાત્મક નવલકથાઓના સારા નમૂના પૂરા પાડ્યા. એમ છતાં સાહિત્યસમજની અમુક કક્ષાથી ઉતરતા બહોળા વર્ગને પેલી નવલકથાઓનું આકર્ષણ ચાલુ હતું એ ભૂલાવવાનું અને શાળાકોલેજોના વિદ્યાર્થીઓ, ચારપાંચ ચોપડી ભણેલી ગુજરાતણો, વેપારીઓ, કારકુનો, સાહેબો ને પેન્શનર વૃદ્ધો એમ લગભગ આબાલવૃદ્ધ આખા ગુજરાતી સમુદાય સુધી પહોંચવાનું કામ તો કર્યું છે રમણલાલ દેસાઈની નવલકથાઓએ. પુસ્તકાલયોની ઇસ્યુબુકો અવશ્ય બોલી ઊઠશે કે રમણલાલ દેસાઈની નવલકથાઓ અત્યારે બહોળા વર્ગના હાથમાં જાય છે ને વધુ પ્રમાણમાં વંચાય છે. એમાંય ખાસ કરીને આપણા અગ્રગણ્ય નવલકથાકાર મુનશીએ નવલકથા પરથી નાટક અને અન્ય સાહિત્યપ્રકારો પર નજર દોડાવી તે તરફ કલમને વાળી તેવે વખતે એવી જ શિષ્ટ અને કલાત્મક નવલકથાઓ, અને તેમાંય ખાસ

કરીને સામાજિક (મુનશીએ પણ સામાજિકને મુકાબલે ઐતિહાસિક-નવલકથાની ઉપાસના વિશેષ કરી હતી. એટલે સામાજિક નવલકથાનું સાહિત્યદષ્ટિએ ગણનાપાત્ર લેખવા જેવું સાહિત્ય આપણે ત્યાં ઓછું લખાતું હતું તેવે વખતે સામાજિક) નવલકથાઓ સારી એવી સંખ્યામાં લખી આપી રમણલાલે એની ખોટ ઘણે અંશે પૂરી પાડી છે, અને ગુજરાતના બહોળા આમસમુદાયની વાર્તાભૂખ તે ઉત્તેજાય ને સંસ્કારાય એવી રીતે શમાવી ગુજરાતને રંજન પૂરું પાડ્યું છે. આ તેમની સેવા નાનીસૂની ગણાય તેવી નથી.

એમણે રંજન પૂરું પાડ્યું છે પણ તે શિષ્ટ રંજન છે. એમની નવલોમાં પ્રણયકથા ને શૃંગાર આવી તેમને રસિક બનાવી જાય છે. પણ એ શૃંગાર અપરસ ગણાય એવો કે હલકી કોટિનો કયારેય બનતો નથી. ભેટ, અકસ્માત, આગ, લૂંટ, મારામારી જેવા બનાવો એમાં હોય છે, પણ તે નાટકી કે અસ્વાભાવિક લાગે તેટલા પ્રમાણમાં ને તેવા બહુ નથી હોતા. એમની કથાઓમા કલા હોય છે, પણ, એમણે પોતે કહ્યું છે તેમ છતાંય, કયાય નિર્હેતુક કલાની પૂજા નથી. એની સાથે કોઈ શુભાશયી ઉદ્દેશ વણાયેલો હોય છે જ. એવો ઉદ્દેશ હોવા છતાં કયાંય પાદરીશાઈ સીધો બોધ નથી હોતો. ટૂંકામાં રમણલાલની નવલકથાઓને શિષ્ટ સાહિત્ય ગણતાં સૂગાળવો (High-brow) સાક્ષર સાહિત્યકાર પણ જેને લીધે અચકાય નહિ તેવાં ગુણલક્ષણોથી એ અંકિત છે. એમાં વરતુનું પાંખાપણું ઘણી વાર આવી જતું હશે, વ્યવસાયી નોકરીમાંથી અવકાશ મળે તેમ તેમ લખાતી હોવાથી તેમાં પ્રથમાર્ધ ધીરી ગતિવાળો ને દ્વિતીયાર્ધ ઉતાવળે આટોપેલો લાગે એવું કેટલીક વાર બનતું હશે, અને અન્તમાં કોઈ પાત્ર લટકતું રહી જતું હશે. શોધવા માગનાર તેમની નવલોમાંથી આવી નાનીમોટી ખામીઓ ભલે શોધી શકે, પણ સાદ્યન્ત રસભેર વાંચી જવાય એવી તો એમની નવલો રસીલી બની છે જ એ ભૂલવું ન જોઈએ. અને એ હકીકતનેય એમના જમાપાસામાં નોંધવી પડે એમ છે.

વળી નવલકથાઓ દ્વારા આમ એકલું શિષ્ટ રંજન જ રમણલાલે પૂરું પાડ્યું છે એમ નથી. છેલ્લા દોઢ બે દાયકાના, વિકસતા જતા ગુજરાતની છબી ચીતરવાનો પણ એમણે એમાં સફળ ગણી શકાય એવો પ્રયાસ કર્યો છે. એમની કેટલીક નવલકથાઓની પ્રસ્તાવનામાં શબ્દોમાં સ્પષ્ટ રીતે વ્યક્ત થએલા એમના ગુજરાતપ્રેમે એમને ઘડાતા ગુજરાતની સામાજિક અને રાષ્ટ્રિય આકાંક્ષાઓ, પ્રવૃત્તિઓ ને પગઠ્ઠમવાંછા પ્રત્યે પૂરેપૂરા સભાની બનાવ્યા છે. વ્યાયામપ્રવૃત્તિ, સમાજસુધારો, અહિંસક સત્યાગ્રહ, અસ્પૃશ્યતાનિવારણ, ગ્રામસેવા, સમાજવાદી વિચારસરણી અને કાર્યરીતિ જેવાં વર્તમાન ગુજરાતમાં ક્ષોભ ને ચેતન જગાવી જતાં આંદોલનો ને પ્રવૃત્તિઓને પોતાની નવલોમાં વણી લેવામાં રમણલાલે પોતાની પ્રગતિશીલતા અને ગુજરાતભક્તિ જ દર્શાવ્યાં છે.

નવલકથાવાચનને માથે એક આક્ષેપ એ હોય છે કે એ કેટલીકવાર શરાબી વાચન બની વાંચનારમાં કર્તવ્યવિમુખ માંદલો અવાસ્તવિકતાનો ને કલ્પનાનો રસ જગાવે છે. રમણલાલની નવલોએ તેના વાચકોને આવા વર્તમાન પ્રશ્નોને વિચારવા–સમજવા–ઉકેલવા તરફ વાળવાનું સુકૃત્ય કરી, તેમજ જગદીશ, કિરીટ, અરુણ, અશ્વિન જેવા ગુજરાતની આશારૂપ તેજસ્વી ભાવનાશાળી યુવકો અને યુવતીઓને એવા પ્રશ્નોનો સક્રિય પ્રવૃત્તિથી ઉકેલ લાવવા મથતાં ચીતરી, આ આક્ષેપને પોતા પૂરતો નિર્મૂળ બનાવ્યો છે. લોકસમૂહનું માનસ તો એવું હોય છે કે એવા પ્રશ્નોની સમાજસુધારકો, ચિન્તકો કે રાજદ્વારી નેતાઓ વડે થતી સીધી ચર્ચા, વિચારણા કે પ્રવૃત્તિ કરતાં આવી રસાભિષિક્ત વાર્તાઓ દ્વારા થતું તેનું નિરૂપણ તેમના પર વધુ અસર કરે છે. કાન્તાસમ્મિત ઉપદેશ કરવાનું કામ જૂના વખતમાં કવિતાનું ભલે ગણાવાયું, આજના યુગમાં તો વાર્તા ને નવલકથાનું કલ્પન (Fiction) સાહિત્ય એ કાર્ય કરે છે. આ રીતે વર્તમાન ગુજરાતને ને ગુજરાતની જુવાનીને જે જોઈએ તે તેને આપી રમણલાલ ગાંધીજીના વિચારોના ને પ્રગતિશીલ યુગબળોના એક

સારા પ્રચારક પણ બન્યા છે, જેને એમની એક ઉલ્લેખયોગ્ય સેવા અવશ્ય ગણવી જોઈશે.

આવી નવલકથાઓ લોકપ્રિય બન્યા વિના રહે નહિ અને વસ્તુતઃ રહી નથી એણે નવલિકાનું વાચન વધાર્યું છે, એને પ્રતિષ્ઠા આપી છે, એની ખપત વધારી છે અને પ્રકાશકોને નવલકથાના પ્રકાશન તરફ વાળ્યા છે. મેઘાણી, ધૂમકેતુ, ગુણવંતરાય જેવા સાહિત્યના અન્ય ક્ષેત્રમાં રમતા લેખકોમાં 'આપણેય નવલકથા લખીએ' એવા મનોરથ પ્રગટ્યા, તે અને કેટલાય ઊગતા જુવાનોના નવલકથાલેખનના કૌમારપ્રયાસોમાં રમણલાલ-કથાની જ શૈલી દેખાય છે તે, એ બંને હકીકત પણ રમણલાલે નવલ-કથા માટે કેવી હવા તૈયાર કરી છે અને કેવી અસર કરી છે તે બતાવે છે.

ને આ બધું એમણે કર્યું છે કે નોકરીની કામગીરી ને જંજાળ વચ્ચે જે એમનો જન્મજાત સાહિત્યપ્રેમ બતાવે છે. આમ તો નવલકથા ઉપરાંત એમણે નાટકો, વાર્તાઓ, નિબંધો ને અભ્યાસલેખો, કવિતા તેમજ સાહિત્ય વિવેચનના ક્ષેત્રમાં ગણનાપાત્ર કાર્ય કર્યું છે જે એમની સાહિત્યસેવાની વિપુલતા બતાવે છે. પણ એ બધામાં એમનો મુખ્ય ફાળો તો નવલ-કથાનો જ ગણાશે, અને નવલકથાકાર તરીકે જ સૌ પહેલાં તે સંભારવાના એ ચોક્કસ છે. એમના વનપ્રવેશને પ્રસંગે, એમની વનની યાત્રામાં

'યાત્રા હજો શુભસુખી તમ ઊર્ધ્વગામી'

એ તેમના પ્રિય કવિની પંક્તિમાં જ આપણી શુભેચ્છા તેમને ભેટ કરીએ.



ઉત્સાહી નાટકકાર

એનું નામ ગોવિંદભાઈ અમીન. અભ્યાસકાળમાં લેખક બનવાની 'તીવ્ર ઇચ્છા' સેવી એમણે પ્રથમપહેલાં જે સાહિત્યપ્રકાર પર હાથ અજમાવ્યો તે નાટક પર જ, અને પોતાના ઉત્સાહને બળે, તેમ પ્રારંભની લખાયેલી કૃતિઓને 'કૌમુદી' 'માનસી' ને 'પ્રસ્થાન'ના તંત્રીઓએ સત્કારી તેના પ્રોત્સાહનથી, પોતાની એ પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખી એમણે અત્યાર સુધીમાં નાટકનાં ત્રણ પુસ્તકો પોતે છપાવી પ્રગટ કર્યાં છે. કવિતા, વાર્તા અને નવલકથાને મુકાબલે નાટક આપણે ત્યાં અત્યારે ઘણો ઓછો ખેડાતો સાહિત્યપ્રકાર છે. પ્રકાશકો, પુસ્તક ખરીદનાર વર્ગ અને રંગભૂમિ તરફથી મળતું જોઈતું પ્રોત્સાહન પણ એને ઓછું જ મળે છે. આવી નાટ્યલેખન માટે પ્રતિકૂલ એવી પરિસ્થિતિ વચ્ચે એમણે નાટક પર કલમ ચલાવી તેમને ઉત્સાહભેર પ્રગટ પણ કર્યાં એટલી હકીકત જ તેમને ધન્યવાદના થોડા અધિકારી તો બનાવી દે છે. તેમણે પોતાનાં નાટકોમાં કેટલુંક સત્ત્વ અને શક્તિબીજો પણ બતાવી આપ્યાં છે જેને લીધે આ ધન્યવાદ પોલો શિષ્ટાચાર નહિ, પણ સાચો બની જાય છે.

નાટકમાં એમણે ઉપાડ્યો છે એકાંકી કે લઘુનાટકનો જ પ્રકાર. એમની 'રેડિયમ'(૧૯૩૭)માંની પાંચ, 'કાળચક્ર' (૧૯૪૦), અને 'વેણુનાદ'માંની પાંચ મળીને કુલ અગિયાર નાટ્યરચનાઓમાં નવ તો આવાં શુદ્ધ એકાંકી નાટકો જ છે. 'પલટાતી સૃષ્ટિ' અને 'કાળચક્ર'ને અંકોમાં વહેંચ્યાં છે, પણ એ અંકો સળંગ પ્રવેશો જેવા જ હોઈ એ

બે બીજાં કરતાં સહેજ લાંબાં નાટકોના સ્વરૂપને વસ્તુતઃ તો એકાંકી કે લઘુ નાટકનું જ ઠરાવે છે. એમની હૈયાસૂઝે લેખક પાસે સાચો જ 'માર્ગ' લેવડાવ્યો છે એમ એમનાં નાટકોનાં વસ્તુ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. વસ્તુ તરીકે, લાંબા જીવનપટ કરતાં બહુરંગી જીવનની કેટલીક નાની નાની રસચમત્કારક્ષમ ઘટનાઓ કે પરિસ્થિતિઓને જ એમણે પસંદગી આપી છે, એવી ઘટનાઓ જાતે એટલી નાની હોય છે કે તેને એકાંકીનો ઢાળો જ માફક આવે. *

૨. અમીનની અગિયારે કૃતિઓના વાચનની પહેલી છાપ એ પડે છે કે એવા નાટ્યોચિત વિષયો ને પરિસ્થિતિઓ બહુરંગી જીવનમાંથી ગમે ત્યાંથી નાટકોને માટે ખોળી લાવવાની એમને સારી સૂઝ અને ફાવટ છે. કેટલીક વાર અન્ય લેખકોએ ન અડકેલી એવી કેટલીય નાનકડી ઘટનાઓને એ નાટ્યવિષય બનાવી દે છે. કહ્યા વિના બહાર જનાર ગામડીયાને રેડિયમનો સંભવિત ઉઠાઉગીર માનતા ડૉક્ટરની નાહક દોડધામ અને ફજેતી,[૧] બાળકોની માંદા પડવાની નિર્દોષ રમત,[૨] મુગ્ધ પ્રેમીઓનો અલ્પજીવી પ્રણયકલહ,[૩] લોકલને બદલે ભૂલથી ફાસ્ટમાં ચડી બેસતા બોટ અને પુત્રીના મંદવાડથી વ્યગ્રચિત્ત એવા ડોસાને પોતાના કોલાહલમાં ક્ષુબ્ધ ને મૂઢ બનાવની તથા અંતે કરુણ ઘટનામાં પરિણમતી ડબ્બામાંના ઉતારૂઓની સલાહ,[૪] શહેરી જીવનથી થતી

* આમાં અપવાદ એક છે, 'કાળચક્ર'નો. તેમાં ગામડુ છોડી શહેરમાં જઈ વસતા એક મુસલમાન ઘાંચી કુટુંબની ઉત્તરોત્તર થતી ગએલી બરબાદીનું લાંબા સમયપટ પર પથરાતું વસ્તુ છે. માટે જ તો કર્તાને એ નાટકને બીજા કરતાં વિસ્તારમાં જરા મોટો અને દેખાવે ચતુરંકી (એક દૃશ્ય પછી બીજું દૃશ્ય આવે તે સમયનો લાંબો ગાળો નિરૂપી શકે નહિ; અંક અંક વચ્ચે સમયનું ગમે તેટલું અંતર નિરૂપી શકવાની લેખકને, અને ધારી શકવાની વાચકને, સગવડ છે, એ સમજથી પ્રેરાઈને કદાચ,) ઘાટ આપવો પડયો છે.

(૧) રેડિયમ (૨) ઉત્તમ કલાકારો : [એમાં રા. ઉમાશંકરની 'પરણ્યાં' નામક નાટિકાની પ્રેરણા કે અસર જેવી કે?] (૩) વાતો (૪) ઘડીતાલ

વિષમ પાયમાલી,[૫] વહેમી પતિએ સર્જેલો સર્વનાશ,[૬] ગામડાંનું વાતાવરણ અને ખેડૂતોના જીવનના પ્રસંગો,[૭] અર્વાચીન યુવતીનું માનસ અને પ્રણય સંબંધી વલણ,[૮] લોટરીની ઈનામી ટિકિટ બદલાવી લાવવાની લુચ્ચાઈનો એ જ શસ્ત્રથી થતો રકાસ,[૯] આવા આવા વિષયોની નાટ્યક્ષમતા પારખી શકવાને લીધે રા. અમીને વસ્તુમાં વિવિધતા અને નવીનતા નોંધપાત્ર પ્રમાણમાં બતાવી છે.

નક્કી કરેલા વસ્તુનું નાટક બનાવવાની કળા પણ એમને સારા પ્રમાણમાં હાથ બેઠી છે. બધાં નાટકોમાં ટૂંકું ઉદ્‌ઘાટન (exposition) કરી, શક્ય ત્વરાથી યોગ્ય વિસ્તારમાં વસ્તુવિકાસ સધાતો બતાવી, છેલ્લી એકાદ મિનિટમાં ઝડપી અને અણધારી પરાકાષ્ઠાવાળો અન્ત (climax) લાવી નાટક પૂરાં કરવાની તેમની નાટ્યરીતિ તેમની નાટ્યલેખક તરીકેની સમજ અને આવડતનો ઠીક ખ્યાલ આપી શકે છે. અણધાર્યો અને ઝડપી અન્તની બાબતમાં અપવાદ ગણવા હોય તો બે જ છે : 'વેણુનાદ' અને 'કાળચક્ર'નાં અંતિમ દૃશ્યો. પહેલામાં ડોશીના મૃત્યુના પ્રત્યાઘાત અને તેના દીકરાના હૃદયની વેદના બતાવવાના લેખકના આશયે પ્રતિપરાકાષ્ઠા ઊભી કરેલ છે અને બીજામાં રહેમાનકુટુંબની આખી હાલહવાલ કરુણ સ્થિતિ બતાવવી હોવાથી તેમના મુંબઈજીવન પરનો પડદો ઊંચકી તેનું દર્શન કરાવ્યું છે. 'રેડિયમ', 'ઉત્તમ કલાકારો' અને 'કાળચક્ર' જેવાં નાટકોના કલાવિધાનમાં લેખકનું કૌશલ દેખાઈ આવે છે. 'રેડિયમ'માં ગામડિયા પાછળના ડૉક્ટરના ભ્રમણ દરમ્યાન તેના પાત્રનું, પ્રથમ દૃશ્યમાં તેણે પોતાના પ્રત્યક્ષ વર્તનથી પાડેલી છાપને પુષ્ટ કરે એવું અનાવરણ, અન્ય પાત્રોના તેને અનુલક્ષીને કરાતા ઉદ્‌ગારો દ્વારા કરી, આખરે તેને વેઠવી પડેલી હાલાકી અને દોડધામ તેના વર્તનના ઘટતા બદલા તરીકે સમજાય એવી છાપ પાડી, આખા નાટકને લેખકે મજાની વિનોદિકા (comedy) બનાવેલ છે.

(૫) કાળચક્ર (૬) કારી (? ળી) રાત (૭) દાટેલો ગરબો; વેણુનાદ (૮) પલટાતી સૃષ્ટિ (૯) નં. ૧૮૨૦.

'ઉત્તમ કલાકારો'માં લીલીની બાની ઘેરાતી જતી માંદગીની ગમગીન છાયામાં બાળકોની માંદા પડવાની રમતનું સુંદર નિરૂપણ કરી એ રમતમાંના અવસાન સાથે જ વાસ્તવસૃષ્ટિમાં થતા લીલીની બાના અવસાનનો વજ્રઘાત બતાવી, બાળકોની નિર્દોષ ગમતની હળવી પ્રસન્નતાને કર્તા કરુણમાં ઠીક ફેરવી નાખે છે. ખીલવ્યું હોય તો જેની ખાસી નવલકથા બને તેવા વસ્તુવાળા 'કાળચક્ર'માં પ્રસ્તાવનાદશ્યમાં ભલાભાઈની રહેમાનને અપાયેલી સલાહના 'શહેરમાં ગએલા કોઈ સુખી થયા નથી; તું જઈશ તો સુખી થઈશ નહિ' એ વાક્યમાં નાટકનું પ્રધાન વક્તવ્ય સૂચવી દઈ, પછીના ચાર અંકમાં એ સલાહમાં સમાયેલી ચેતવણીને સાચી પડતી બતાવી, ઉપસંહારમાં રહેમાનને એ સલાહને સંભારતો બનાવી, નાટકકારે એક પ્રકારની સુરેખતા સાધી છે.

એકાંકીનો સાંકડો પટ પાત્રોને રમણ માટે મોકળું મેદાન નવલકથા કે ત્રિ-પાંચ-અંકી નાટકની માફક આપતો નથી. પાત્રોનું આખું ચરિત્ર નહિ, પણ નાટકનિર્દિષ્ટ પરિસ્થિતિના પ્રકાશમાં, તેના અનુભાવો દ્વારા વ્યક્ત થઈ શકે તેટલું પાત્રના માનસનું—તેની મનોદશા, મંથન, પરિવર્તનાદિનું—દર્શન જ આથી તેમાં શક્ય, ને તે પણ મુખ્ય પાત્રનું. ગૌણ પાત્રોને તો, ગોપબાલકોએ ગોવર્દ્ધનની નીચે પોતાની લાકડીઓનો ટેકો શ્રીકૃષ્ણને મદદ કરવા આપ્યો હતો તેમ, નાટકની મુખ્ય અસર કે હેતુને થોડી મદદ કરી પરવારવાનું હોય છે. રા. અમીનનાં પાત્રો આવી મર્યાદાઓ વચ્ચે પણ એકંદર સારાં ઉપસ્યાં છે. 'રેડિયમ'માં ડૉક્ટર અને ગામડિયાનું, 'પલટાતી સૃષ્ટિ'માં બાળાનું, 'ઉત્તમ કલાકારો'માં બાળકોનું,* 'ઘડીતાલ'માં ડોસાનું, 'કાળી રાત'માં વહેમી દેવેન્દ્રનું, 'વેણુનાદ'માં ડોશીનું ને તેના

* ઘરનાં વડીલોનાં વર્તન ને બોલીચાલીમાં જે જુએ તેની છાપ પોતાના અંતરના કેમેરામાં ઝીલી લઈ, મોટેરાંની અનુકૃતિ કરી અસંપ્રજ્ઞાતપણે બાળકો તેમના પર કેવો કટાક્ષ કરી શકે તે આ નાટક બતાવે છે. તે માટે એક જ નમૂનો બસ થશે, લીલીબાના કીકા પરના રોફનો : 'હાથ ધોયા વિના ઊઠયો ? બહાર જઈશ ને કોઈ એઠો દેખશે તો કહેશે છોકરાની મા કેવી છે'!' (રેડિયમ: પૃ. ૬૨)

દીકરાનું, 'દયાશંકર'માં પ્રભાવતીનું અને 'દારેલો ગગરો'માં ખેડૂતોનું માનસ તે તે પાત્રોનાં વાણી અને વર્તન દ્વારા સ્પષ્ટ રીતે વ્યક્ત થઈ શક્યું છે. 'ઘડીતાલ'માંના ખેડૂત, કારકુન, પંતુજી, એજન્ટ જેવાં, 'રેડિયમ'માંના પોલિસ, દુકાનદાર, હૉટલમાલિક જેવાં અને 'પલટાતી સૃષ્ટિ'માંના ઊર્મિલ મા-દીકરો, મહત્ત્વાકાંક્ષી નીલકંઠરાય ને ધમાલિયા ધમલા જેવાં ગૌણ પાત્રો પણ પોતપોતાની લાક્ષણિકતાઓને થોડી પંક્તિઓમાં છતી કરી જાય છે. દુર્દૈવચક્રની કરાલતા આગળ અસહાય જન્તુ જેવાં બની ધકેલાતાં લાગે છે તે 'કાળચક્ર'નાં ત્રણે મુખ્ય પાત્રોનેય એકમેકથી વ્યાવર્તક સ્વભાવલક્ષણો સાવ નથી એમ નથી.

કોઈ પણ નાટકકારને અર્ધી સફળતા પોતાના જ પ્રભાવથી જીતાડી આપનાર સંવાદકૌશલની છત પણ રા. અમીને પોતાની કૃતિઓમાં બતાવી આપી છે. જેમ પ્રસંગ અને ભાવને તેમ પાત્રોની મનોદશા, સ્વભાવ અને સંસ્કારાદિને પણ અનુરૂપ ભાષા યોજવાની શક્તિ તેમણે બતાવી છે. એમની ભાષામાં છે તો સીધું સાદું ગદ્ય, પણ તેમાં છટાદાર વાક્ચાપલ્ય ('પલટાતી સૃષ્ટિ', 'વાર્તા'), મધ્યમ વર્ગના સ્ત્રીપુરુષોની ભાષા ('નં. ૧૮૨૦', 'દયાશંકર'), ગામડાના ખેડૂતોની તળપદી બોલી* ('દારેલો ગગરો', 'વેણુનાદ'), એમ બધા થરની ભાષાનો ઉપયોગ એક-સરખી આસાનીથી એ કરી શક્યા છે. 'વેણુનાદ'માં ડોશી અને તેની સાથે ઊંચે સાદે બોલતા દીકરા ને વહુની ભાષામાં, 'દારેલો ગગરો'માં લડી પડતા ખેડૂતોના સંવાદમાં, 'ઘડીતાલ'માં ડબ્બાના ઉતારૂઓની જીવન્ત ભાષામાં 'ઉત્તમ કલાકારો'માં મંદવાડની રમત રમતાં બાળકોની ભાષામાં અને 'નં. ૧૮૨૦'માંના સંવાદમાં ક્રિયાત્મક અભિનયપોષકતા પણ રહેલી છે.

નાટકમાં રા. અમીનનો અભિગમ (approach) એકંદરે વાર્તા-

* એ બોલી હોય છે ચરોતરી, લેખક ચરોતરના હોવાથી. 'જ'નો 'ર' લખવાની ઉચ્ચારાનુસારી જોડણી (Phonetic spelling)—દા. ત. 'આનાવારી' (રેડિયમ), 'ગાડીવાળો' ને 'ઉતાવરા' (કાળચક્ર પૃ. ૨૧, ૩૨), 'પિત્તર' (વેણુનાદ)—પણ લેખકના ચરોતરીપણાની ચાડી ખાય છે.

કારનો છે એમ, તેમનાં 'દયાશંકર', 'કાળી રાત' ને 'કાળચક્ર' જેવાં નાટક વાર્તાઓ પરથી બનાવેલાં છે અને કેટલાંક નાટકો વાર્તા તરીકે ઠીક લાગે તેવાં છે તે પરથી, માનવાનું મન થાય છે (ને આમેય ટૂંકી વાર્તા અને એકાંકી નાટક કે નાટિકા વચ્ચે ધ્યેય, સ્વરૂપ, સામગ્રી ઈ૰ની દષ્ટિએ કયાં ઝાઝું અંતર છે? એથી જ લેખક નાટકમાંથી વાર્તા ને વાર્તામાંથી નાટકના લેખન પર સરળતાથી વળી શકયા હશે ને?) પણ તેના કરતાંય વધુ તો રંગભૂમિ પર કાયમ તેમની નજર હોવાનું તેમનાં નાટકો કહી આપે છે. વસ્તુની પસંદગીમાં અને પછી એના નાટ્યવિધાનમાં, રંગભૂમિ પરના પ્રયોગ વેળા એ કેવુંક શોભે એનો ખ્યાલ એમને સતત રહ્યો જણાય છે. એની સાબિતી આપશે (૧) 'રેડિયમ'-માંની આગળ ગામડિયો ને પાછળ ડૉક્ટર એવી દોડાદોડની, જેમાં પોલિસ, દુકાનદાર, હોટલબૉય, હોટલમાલિક, રમકડાંની રેંકડીવાળો, ટેક્સી ડ્રાઈવર, યુવતીઓ આદિ વિધવિધ પોશાક, ભાષા ને માનસવાળાં પાત્રો આવે છે એવી, સીનેમા જેવી ત્વરિત દશ્યાવલિ; (૨) 'ધડીતાલ'માંનાં ખેડૂત, એજન્ટ, પંતુજી, કારકુન જેવાં પાત્રો ને તેમના ઉદ્દગારો; (૩) 'ઉત્તમ કલાકારો'માં બાળકોની રમતનો નાટકમાંના નાટક જેવો પ્રયોગ; (૪) 'કાળચક્ર'માં લાંબા જીવનપટનો, તેમાંની જૂજવી પણ મહત્ત્વની પરિસ્થિતિઓનાં ચિત્રો ક્રમશઃ આપતા જઈને, સળંગસૂત્રી ખ્યાલ આપવા મથતી દશ્ય નાટક કે સીનેમાની રીત; (૫) 'પલટાતી સૃષ્ટિ'માંનું ધમલાનું પાત્ર અને અંતનું તંગ વાતાવરણ; (૬) 'વેણુનાદ'માં ડાકણોનાં પ્રત્યક્ષ દેખાતાં પાત્રો અને 'દાટેલો ગગરો'માં ખેડૂતમાં આવતો ભૂતનો આવેશ; (૭) બધાં નાટકોમાં આવતું રંગભૂમિ પર બતાવી શકાય એવું કંઈક કાર્ય (action); અને (૮) બધાં નાટકોમાં આખરનો પડદો પડે તે વખતનાં દશ્યો.

પણ અભિનયપ્રયોગની અનુકૂલતા પર લેખકની નજર રહેવાને લીધે નાટકોને દશ્યતાનો કેટલોક લાભ થયો તેમ થોડી હાનિ પણ થઇ છે. દશ્યતાને સદે એવા રમૂજી કે કરુણ પ્રસંગો એવા પ્રસંગોને ખાતર જ

આથી લેખકની વરણીમાં આવ્યા છે અને નાટકદ્વારા ધ્વનિત કરવાના જીવનરહસ્ય પર ઓછું લક્ષ રહ્યું છે. એમની વિનોદિકાઓની રમૂજ કે વિષાદિકાઓમાંનો કરુણ રસ ઘણીવાર પાત્રગત નહિ પણ પરિસ્થિતિગત હોય છે. કરુણાન્ત નાટકોમાં એક 'કાળચક્ર' સિવાય બધામાં અન્તે મૃત્યુ આણવું જ જોઈએ એવું વલણ પણ કર્તાનું થઈ ગયું છે તે એનાથી થોડી દશ્ય અસર લાવવાને લોભે જ. 'ઘડીતાલ', 'પલટાતી સૃષ્ટિ', 'દયાશંકર', 'કાળી રાત', અને 'વેણુનાદ' જેવાં નાટકોમાં લવાયેલાં મૃત્યુ તાલમેલિયાં ને આની અસર (effect) ઉપજાવવાની સસ્તી યુક્તિનાં ફળરૂપ બની ગયાં છે. પરિણામે તજ્જન્ય કરુણ આપણને આઘાત કરે છે પણ સંતોષ આપતો નથી. માણસ જેવા માણસને થોડી અસર તાકીને મારી નાખવું એ યોગ્ય નથી. એવી કરુણ ઘટનાઓ પ્રેક્ષકો–વાચકોને બધી રીતે દુ:ખદ તો ય ઉચિત અને અનિવાર્ય લાગવી જોઈએ. ઉપરનિર્દિષ્ટ કરુણાન્ત નાટકોમાંનાં મૃત્યુ સાવ અનિવાર્ય જ હતાં એમ લાગતું નથી. 'કારી રાત'નો નાયક તો મગજમાં ઘૂમાતી ઈર્ષ્યા ને વહેમથી પોતાની પત્ની અને નોકરને ગોળીબારથી મારી પાછી પોતે આત્મહત્યા કરી જાણે ઓથેલોની હરીફાઈ કરે છે! એ નાટકમાં તથા 'દયાશંકર'માં જેનાં પરથી કર્તાએ આ નાટકો બનાવ્યાં છે તે તેમની મૂળ વાર્તાઓમાંના અન્ત ખુશીથી ચાલી શકત.

'ઘડીતાલ'માં ડોસાના મૃત્યુનો પ્રસંગ ડબ્બામાંના ઉતારૂઓને તેમ આપણનેય સમસમાવી દે તેવો કારમો છે. પણ એની કરુણા બનાવ પૂરતી જ છે અને ડોસાની હત્યાનો દોષ ચોંટે છે પેલા ખેડૂતની આગ્રહભરી સલાહને* અને અધખુલ્લા રહેલા બારણાથી થએલા અકસ્માતને શિરે.

* જાણે એ બધા ઉતારૂઓને શિક્ષા કરવા ને બોધપાઠ શીખવવા ડોસાનું મૃત્યુ યોજ્યું હોય તેમ! આ જ દૃષ્ટિથી 'પલટાતી સૃષ્ટિ'માં બાળાને શિક્ષા તરીકે જયકૃષ્ણનું મૃત્યુ, 'દયાશંકર'માં પ્રભાવતીને શિક્ષા તરીકે દયાશંકરનું, 'વેણુનાદ'માં દીકરાને શિક્ષા તરીકે રાશીનું મૃત્યુ, 'કારી રાત'માં દેવેન્દ્રને શિક્ષા તરીકે પત્ની ને નોકરનાં ખૂન ને પોતાનો આપઘાત યોજાયાં હોવાનું સમજાય.

ધીમી પડી ગાડી પૂલ વટાવતી હોય ત્યાં લગી ડોસાના દિલમાં પ્રાણ-હાનિને ભયે ઊતરવું કે નહિ તેની મથામથ રહી, પણ પૂલ પૂરો થવા આવતાં ને ગાડીની ઝડપ વધવી શરૂ થતાં, ઘડીતાલ (=મરણઘડીયે પહોંચેલી) એવી પોતાની પુત્રીને અંતઘડીએ મળી તો લેવું જ એ ઇચ્છાએ—એના પુત્રીપ્રેમે—એના મરણભય પર વિજય મેળવી લઈ તેની પાસે નિશ્ચય કરાવી નાખી તેનું પોતાનું ઘડીતાલ આણ્યું: આવું નિરૂપણ જો થયું હોત તો, આત્મરક્ષાર્થીય બલવત્તર બનેલા પુત્રીસ્નેહથી નીપજતા મૃત્યુમાં એક પ્રકારની સાર્થતા અને ગૌરવ આવી એ ગમખ્વાર ઘટના સાચી કરુણ-ગંભીર 'ટ્રેજેડિ' બનત. નાટકકારે જો આમ જ ધાર્યું હોય તો એમનું ઇંગિત સ્ફુટ અક્ષરાવતાર પામી શક્યું નથી એમ કહેવું જોઈશે ઉતારૂઓ ઘડીક તાલ (=ગમત, મજા) કરવા ગયા પણ તેમની મજાએ ડોસાનો જીવ લીધો એમ બતાવવું જ તેમણે ધાર્યું હોય એમ વધુ લાગે છે. આને લીધે એક છાપ એ પણ પડે છે કે નાટકકાર શોકાન્ત રચનાઓના કરતાં હળવી વિનોદિકાઓ—'રેડિયમ', 'વાર્તા', 'નં. ૧૮૨૦' જેવી—માં વધુ ફાવ્યા છે, જો કે તેમાંય અસર કે તખ્તાલાયકી માટે સ્વાભાવિકતાનો કયાંક કયાંક ભોગ નથી અપાયો એમ નથી. બધું સ્વાભાવિક અને પ્રતીતિકર લાગે એવી પ્રસંગયોજના; એવું તેનું નિરૂપણ અને નાટકના હળવા યા ગંભીર અન્તવાળી એવી પરાકાષ્ઠાની વધુ સાધના રા. અમીને કરવાની રહે છે જ.

અસર લાવવા માટે જ એનો પ્રયોગ થયો હોવાની છાપ તો ય ખસી શકશે નહિ. યમદેવને તસ્દી આપ્યા વિના પણ પૂરેપૂરી કરુણ ઘેરી અસર ન લાવી શકાય કંઈ, 'કાળચક્ર'ની માફક? (જો કે તે નાટકમાં પણ, શહેરી જીવને ભાગી નાખેલાં માનવીઓને પરિસ્થિતિનાં જંતુ બની એ જ ગડરિયા જીવનમાં સબડતા રહેવાની લાચારી અને નિરાશા અનુભવતાં બતાવવાને બદલે, તેમને પાછાં ગામડે જઈ નવો અવતાર શરૂ કરવાનો નિશ્ચય કરતાં બતાવ્યાં હોત, તો એ હેતુલક્ષી નાટકમાંનો ઉદ્દેશ અક્ષત રાખીને પણ આશાવાદી અન્ત લાવી શકાત ખરો.)

છેલ્લો પણ મહત્ત્વનો મુદ્દો. રા. અમીનને એકાંકી ને લઘુ નાટકના બાહ્ય સ્વરૂપ પર હાથ બેઠો છે, પણ તેમાં ઉપાદાનભૂત અંતરંગ સામગ્રી દ્વારા વ્યક્ત થતું જીવનનું દર્શન અને નિરૂપણ કેટલું, એનો વિચાર કરતાં એમ લાગે છે કે તેમની નજર બહુધા જીવનની બાહ્ય સપાટી પરનાં કૌતુકો જોવા પર જ ઠરી છે, તેના અંતસ્તલ સુધી પહોંચી તેને સ્પર્શી આવતી નથી. બારણાના કાણા કે તડની અડોઅડ આંખને રાખી તેમાંથી જોતાં સામેનો ઘણો દિગવકાશ અને તેમાં રહેલી વસ્તુઓનું દર્શન થઈ શકે છે, તેમ એકાંકી નાટક કે નાટિકાના લઘુ સ્વરૂપમાંથી પણ જીવનદર્શન થવું જોઈએ. ખરી રીતે નાટક તો કલા અને જીવનનું સંગમતીર્થ છે. કશાક ગૌરવ (magnitude) વાળું કે સસાર (significant) વસ્તુ નાટકના ઉપાદાન તરીકે વાપરીને તે દ્વારા કશુંક જીવનરહસ્ય કથાય નહિ તો નાટકના બાહ્ય કલાવિધાનનો એકલો હાદ ઊંડી અસર કરી શકે નહિ. 'ઉત્તમ કલાકારો' અને 'કાળચક્ર' જેવાં નાટકોને એક બાજુ રાખીએ તો આ લેખકનાં બીજાં ઘણાં નાટકો, એક અમેરિકન લેખકની ટીકા—'It often seems to me, in reading or witnessing the one-act plays which get published or produced, that their chief fault is insignificance'—[1]માંથી બચી શકશે નહિ. આ અગૌરવ નાટકમાં કેમ આવે તે સમજવા ' પ્રસિદ્ધ અમેરિકન એકાંકી-નાટકકાર પર્સિવલ વાઈલ્ડના શબ્દો કામ લાગે તેવા છે:

'Life is a great organism. Situation without the background of life, without regard to the multiple secondary situations which entangle themselves in any one that may be cited, results inevitably in cheap, one-dimensional, writing. The majority of the newspaper comic strips illustrate the dramatic situation which lacks

[1] Walter Prichard Eaton in 'One-act Play To-day'

complication, hence can produce neither the semblance of life, nor a powerful, lasting effect.'[૨]

આ શબ્દોમાંથી મળતી શીખ રા. અમીન જેવા આપણા નાટ્યસાધકોએ ખાસ લક્ષમાં લેવા જેવી છે.

રા. અમીન હવે વાર્તા અને નવલકથા તરફ વળ્યા છે. ભલે વળ્યા. પણ તેને લીધે નાટક પરથી પોતાનો હાથ તેઓ ઉઠાવી લે એ નહિ ચાલે. અત્યારસુધીની નાટ્યરચનાઓમાં એમણે જે શક્તિબીજો બતાવેલ છે તેની પરિપૂર્ણ સિદ્ધિ તેમણે બતાવવી પડશે. સહેલાણીની રીતે થોડો વખત નાટક સાથે રમત રમી, પછી એને કોણ ઓળખે જ છે કરી ભૂલી જવાથી આપણા સાહિત્યનું એ ગરીબડું અંગ માતબર નહિ થાય. એની તો એકનિષ્ઠ ઉપાસના જ કેટલાક ખંતીલા અને એને માટે વૃત્તિ અને શક્તિવાળા લેખકોએ કરવી જોઈશે.



૨ One-act Play To-day (edited by William Kozlenko.)

ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું રેખાદર્શન

ગુજરાતી નાટકનો ઇતિહાસ બહુ લાંબો નથી. ગુજરાતી નાટકની ઉંમર અત્યારે પૂરાં સો વર્ષનીય થઈ નથી. અંગ્રેજોના આગમન અને તેમણે સ્થાપેલા કેળવણીતંત્ર પછી, અંગ્રેજી સાહિત્યની તેમ નવા જમાનાની અસરને પરિણામે સાહિત્યના વાહન તરીકે ગદ્ય પ્રચલિત અને પ્રતિષ્ઠિત બન્યું, ત્યારપછી જેમ નવલકથા, ચરિત્ર, નિબંધ, વાર્તા આદિ સાહિત્ય-પ્રકારોના ખેડાણનો પ્રારંભ થયો તેમ નાટકનો પણ પ્રારંભ થયો છે એ હકીકત છે. આપણા ગુજરાતી નાટકની જ નહિ, બંગાળી, મરાઠી ને હિંદી નાટકની પણ આ જ કથા છે. દલપતરામકૃત 'લક્ષ્મી નાટક' સાહિત્ય અને નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ જેવું તેવું પણ સમયદૃષ્ટિએ પહેલું ગણવા પાત્ર ગુજરાતી નાટક.

પ્રેમાનંદનાં નાટકો

'એમ કેમ? પ્રેમાનંદનાં નાટકો છે ને?' એવો પ્રશ્ન અત્રે અપેક્ષાય છે ખરો, પણ એ ઉપલા નિર્ણયને બાધા કરે એટલો સબળ નથી. કારણ, વડોદરાની હવે અસ્તંગત 'પ્રાચીન કાવ્યમાળા'ના સંપાદકોએ પ્રેમાનંદનાં કહી એ માળામાં ઈ. સ. ૧૮૯૧–૯૨ માં છપાવેલાં 'રોપદર્શિકા સત્યભામા-ખ્યાન' અને 'પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન' અને ઈ. સ. ૧૮૯૪–૯૫માં છપાવેલ 'તપત્યાખ્યાન' એ નાટકો પ્રેમાનંદનાં હોય નહિ એવી તેના પ્રકાશનકાળમાં જ મણિલાલ દ્વિવેદી અને રાજારામ શાસ્ત્રી જેવા કેટલાકને ઊપજેલી શંકા, ઈ. સ. ૧૯૦૯માં ત્રીજી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં રજૂ કરેલા 'કવિ પ્રેમાનંદનાં નાટકો' એ નિબંધમાં નરસિંહરાવે કરેલી

ચર્ચા પછી મજબૂત બનતી જઈ, એ નાટકત્રય પ્રેમાનંદનું નહિ પણ અર્વાચીન છે એમ કેશવલાલ ધ્રુવ, છોટાલાલ ભટ્ટ, અંબાઈદાસ પટેલ, અંબાલાલ જાની અને 'પ્રેમાનંદનાં જ નાટકો'ના લેખક મટુભાઈ કાંટાવાળાની સામી શ્રદ્ધા અને બચાવની દલીલો છતાં, હવે તો સિદ્ધ થઈ ચૂક્યું છે. એ ચર્ચાસ્પદ નાટકો જો પ્રેમાનંદનાં જ હોય તો આપણા સાહિત્યને બે સૈકાથી વધુ વખત પહેલાં નાટક શરૂ કરવાનું બહુમાન ખાટવાનો લહાવો મળે ખરો, પણ દુર્ભાગ્યે એ નાટકો પોતે જ એની વિરુદ્ધ જાય છે. એને વિશે પ્રેમાનંદ પછીના ગાળામાં ક્યાંય ઉલ્લેખ નથી. પ્રેમાનંદની પહેલાં તેમ પછી વર્ષોનાં વર્ષો સુધી ગુજરાતીમાં નાટકની રચના દૃષ્ટિગોચર થતી નથી.[1] પ્રેમાનંદ જો એક મોટા શિષ્યમંડળનો આચાર્ય હતો તો નાટક જેવી વિશિષ્ટ રચનાના તેના પ્રયોગનું તેના શિષ્યો વડે ઠીક અનુસરણ થઈ તેની પ્રણાલિકા ચાલુ રહેવી જોઈતી હતી, જેમ થયું નથી. આ સ્થિતિમાં એ નાટકો 'એકાએક પ્રકાશમાં આવ્યાં' એનું સમાધાન કરે તેવી સામગ્રીય મળી નથી. આ નાટકોની હસ્તપ્રતો મળતી નથી, અને પ્રેમાનંદશિષ્ય વીરજીએ લખેલી કહેવાતી પ્રત તથા તેના પરથી ભેદી અને શંકાજનક રીતે તૈયાર થએલી પ્રેસનકલ, તેમ કરવાની માગણીઓ થયા છતાં, આજ સુધી જાહેરમાં મૂકાઈ નથી. નાટકોનો કર્તા નાટ્યશાસ્ત્ર, સંસ્કૃત નાટકનાટિકાઓ અને કૃત્રિમ તો કૃત્રિમ પ્રાકૃત લખવા જેટલા એના જ્ઞાનથી પરિચિત લાગે છે. આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદની વિદ્વત્તા પુરાણોના જ્ઞાનથી આગળ

(૧) પ્રેમાનંદના પુત્ર વલ્લભના 'મારુતિવિજય' નાટકનો એક પ્રવેશ 'સાહિત્ય' માસિકના જાન્યુઆરી, ૧૯૧૯,ના અંકમાં છપાવાયો છે. પણ વલ્લભ જ હવે કલ્પિત ઠરતો જાય છે, અને તેની કૃતિઓનું કર્તૃત્વ પ્રેમાનંદનાં નાટકોના કર્તાને જ અપાય છે. પછીના સમયમાં તો દયારામના બે સંવાદ—'બ્રાહ્મણભક્ત સંવાદ' તથા 'મનમતિસંવાદ'—મળે છે. એ છે માત્ર પદ્યમય સંવાદ, છતાં દયારામ એને નાટક કહી ઓળખાવે છે! પ્રેમાનંદ પછી સવા સૈકા બાદ જન્મેલા દયારામનો નાટક માટેનો ખ્યાલ આવો! એ જ પ્રેમાનંદનાં કહેવાતાં નાટકોની પ્રાચીનતાને તોડી પાડે છે.

ગએલી હોવાનું માની શકાય તેમ નથી. નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો અક્ષરશઃ પાળવાની પ્રતિજ્ઞાથી લખાયેલાં લાગતાં આ નાટકોમાં અર્વાચીન રંગભૂમિને અપેક્ષિત પ્રવેશયોજના છે, જ્યારે નાટ્યસર્જનને માટે સામાન્ય રીતે અપેક્ષિત રંગભૂમિ પ્રેમાનંદના કાળમાં હતી નહિ. આ બધાં બાહ્ય પ્રમાણોને આ નાટકોમાંથી તારવાતાં આંતર પ્રમાણો પણ સબળ ટેકો આપે છે. એમાંના ગદ્યનું પોત, શબ્દભંડોળ, ને વાક્ય રચનાનો મરોડ પ્રેમાનંદી નથી. તેની અસંદિગ્ધ મનાયેલી કૃતિઓમાં જણાતી ભાષા, શૈલી તથા અંદર વ્યક્ત થએલ મનોવલણો કે જીવનદૃષ્ટિ સંબંધી પ્રેમાનંદની વ્યક્તિતા અહીં દેખાતી નથી. 'આધુનિક સંસ્કૃતમય ગુજરાતીની અતિભક્તિમાં[2] ઘડાયેલા લાગતા શબ્દો. પહેલાંની નહિ પણ અર્વાચીન ગુજરાતીને પરિચિત એવા ફારસી અને મરાઠી શબ્દોની બહુલતા, અંગ્રેજી ઢબનાં વચનો ને શબ્દો, 'પરેડ' જેવો અંગ્રેજી શબ્દ,[3] વિદેશી કહેવતો, વ્રજલલ શાસ્ત્રીકૃત 'ઉત્સર્ગમાળા' (૧૮૭૦) જોયાની અસર વ્યક્ત કરતી કેટલી કહેવતો, પ્રાસ કે અન્તર્યમકવાળું (કેશવલાલ ધ્રુવ જેવા પ્રેમાનંદભક્તનેય કૃત્રિમ કહેવું પડેલું) ગદ્ય, એ બધી બાબતો નાટકોની ભાષાની અર્વાચીનતાની સૂચક છે. પ્રેમાનંદની અસંદિગ્ધ મનાયેલ આખ્યાનકૃતિઓમાં થયેલા દેશીઓના ઉપયોગને સ્થાને આ નાટકોમાં થએલો સંસ્કૃત અક્ષરમેળ વૃત્તોનો ઉપયોગ, પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં આરંભમાં ગણપતિ ને સરસ્વતીની સ્તુતિ હોય છે તેનાથી જુદું નાટકોની નાન્દીમાં થએલી શંકરની સ્તુતિ, 'તપત્યાખ્યાન'માંની જેને ભરતમુનિ મંજૂર ન કરે એવી તેમ જ પ્રેમાનંદની રસિકતાનેય વિરોધી ગ્રામ્ય શૃંગારચેષ્ટાઓ, ત્રણે નાટકની પ્રસ્તાવના તથા ભરતવાક્યમાં વ્યક્ત થએલો 'શું શાં પેસા ચાર'ના આક્ષેપને ધોવા મથતો ગુજરાતી ભાષાના ઉત્કર્ષનો અર્વાચીન લાગતો અભિલાષ, ઐતિહાસિક કાલવિરોધ આવે એવી બે ત્રણ બાબતો, તથા 'તપત્યાખ્યાન' અને 'પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન'માંનાં

(૨) નરસિંહરાવઃ 'કવિ પ્રેમાનંદનાં નાટકો.'
(૩) 'તપત્યાખ્યાન.'

અર્વાચીન રંગભૂમિ પર આવતાં નાચમુજરાનાં દશ્યોની અપેક્ષા સંતોષવા રજૂ થએલાં નાટ્યદૃષ્ટિએ બિનજરૂરી નૃત્યો—આ સર્વ બાબતો પણ પ્રેમાનંદના કર્તૃત્વની વિરુદ્ધ જઈ ચર્ચાવિષય નાટકોને તે પ્રગટ થયાં તે કાળની અર્વાચીન કૃતિઓ ઠરાવે છે.[૪]

---

(૪) એ નાટકો પ્રેમાનંદનાં નહિ, ત્યારે કોનાં રચેલાં હશે? ભાષાભિમાનનો જુસ્સો તેમજ નાટકકારના ખાસ શબ્દ-વાક્ય-પ્રયોગો કહેવતો તથા અર્વાચીન લાગતાં રૂપો ને શબ્દો વલ્લભની કૃતિઓમાંય મળે છે, પ્રાકૃત ગામડી બોલીનો શોખ વલ્લભનેય (જુઓ મિત્રધર્માખ્યાન) છે, કાવ્ય ને નાટક માટે 'આખ્યાન' શબ્દ વાપરવાનો બચાવ પણ તેણે કર્યો છે, વસ્તુ મહાભારતના ખૂણામાંથી પસંદ કરવાની નાટકકારની રીત વલ્લભની પણ છે, આવા આવાં સામ્યોથી દોરવાઈ રા. ડોલરરાય માંકડે પ્રેમાનંદનાં નાટકોનો કર્તા વલ્લભ હશે એવું અનુમાન જાહેર કર્યું હતું. ('એ ત્રણ નાટકો': ૭ મી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનો હેવાલ; તેમજ 'પુરાતત્ત્વ,' ૧૯૮૦, આષાઢ અંક). પણ વલ્લભ નામ બનાવટી છે, કદાચ એ નામનો પ્રેમાનંદપુત્ર કોઈ હોય જ નહિ, અને વલ્લભનાં આખ્યાનો તથા 'મારુતિવિજય' નાટક, અને પ્રેમાનંદના નાટકો તથા 'માર્કંડેયપુરાણ,' 'ઋષ્યશૃંગાખ્યાન,' 'દ્રૌપદીહરણ,' 'અષ્ટાવક્રાખ્યાન' જેવાં આખ્યાનો એ પુત્રપિતાનાં નહિ પણ કોઈ એક લેખક કે લેખકમંડળીનાં હોય, એમ અત્યારે હિંમતભેર ઉચ્ચારાય છે.

એ લેખક કોણ હશે? જુદા જુદાં કારણે હરિલાલ હ. ધ્રુવ, કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, નાથાશંકર શાસ્ત્રી અને છોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટ પર આ વિષયના ચર્ચાકારોની શંકા ગઈ છે અને કોઈએ આમાંથી એકનું, કોઈએ બીજાનું, એમ નામ સૂચવ્યાં છે પણ એમાંથી કોઈએ જીવતાં કશું કહ્યું નથી, ને હવે જવાબ આપી શકે તેમ રહ્યું નથી, એટલે જે કંઈ ભેદ હશે તે એના જાણકાર કે કરનારની સાથે જ ગયો છે. એટલું સિદ્ધ કે પ્રેમાનંદનાં નાટકોનો હજુ સુધી જેની પૂરી ભાળ લાગી નથી એવો અજ્ઞાત લેખક છે કોઈ અર્વાચીન, અને "એ નાટકો છે સંસ્કૃત નાટકની અસરનાં સીધાં પરિણામ જેવાં. નરસિંહરાવે પોતાની ચર્ચાને અન્તે જે કહ્યું છે કે "......એ અનુમાન ખરું ઠરે તો આ નાટકો પ્રેમાનંદનાં નહિ, પણ કોઈ આધુનિક વિદ્વાનના હાથનાં છે એમ જ માનવું પડશે. શાસ્ત્રીવર્ગની પદ્ધતિના જ્ઞાનવાળો, તેમ જ પાશ્ચાત્ય સંસ્કારવાળો એ લેખક હોવો જોઈએ હેમાં સંશય નથી." તેને આપણી ચર્ચાનાય સમાપ્તિવાક્ય તરીકે વાપરીએ તો ચાલશે..

સંસ્કૃત નાટકો

તો શું ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના પ્રારંભ સુધી નાટક ગુજરાતી ભાષાને અજાણ્યું રહ્યું તેમ ગુજરાતને પણ અજાણ્યું ને અમાણ્યું રહ્યું હશે? છેક એમ નથી. વિક્રમના બારમા અને તેરમા શતકમાં 'કર્ણસુંદરી,' 'નલવિલાસ' આદિ રામચંદ્ર સૂરિનાં અગિયાર નાટકો, 'મોહરાજપરાજય,' 'પાર્થપરાક્રમવ્યાયોગ,' 'દ્રૌપદીસ્વયંવર,' 'ઉલ્લાઘરાઘવ,' 'હમ્મીરમદમર્દન,' અને 'દૂતાંગદ' જેવાં ઘણાંય[5] ધાર્મિક, પૌરાણિક ને ઐતિહાસિક નાટકો લખાયાં છે. લખાયાં છે એટલું જ નહિ, ભજવાયાં પણ છે, એમ કહેવાને તેમની પ્રસ્તાવનાઓનો આધાર છે. રાજાઓ કે ધનિકોના આશ્રયથી દેવોની જયંતી, વસંતોત્સવ, યાત્રામહોત્સવ, રાજાના વિજયોત્સવ જેવા ઉત્સવો કે પર્વોને પ્રસંગે ગામના ચોકચોગાનમાં, દેવમંદિરોના પટાંગણમાં ને કયારેક રાજમહાલયમાં તત્કાળ ઊભી કરવામાં આવેલ ખુલ્લી રંગભૂમિ પર તેમાંનાં ઘણાં ભજવાયાં હશે. પણ એ નાટકો લખાયેલાં હતાં તો સંસ્કૃતમાં. એ ભજવાયાં કહેવાય છે તો એમાંની સંસ્કૃત ભાષા તેના પ્રેક્ષકોને બહુ નડી નહિ હોય એમ લાગે છે. કંઈ નહિ તો, રાજદરબારીઓ તેમજ સમાજના ઉપલા–સંસ્કારી અને ધનિક-વર્ગનું કામ પૂરતું સંસ્કૃત જ્ઞાન આપણે ધારી લેવું જોઈએ.

ભવાઈ : ગુજરાતનું લોકનાટ્ય

એ નાટકો એક તો સંસ્કૃત, અને તેનું અભિનયન પણ ઉપરની માહિતી અનુસાર નિત્યનું કે નિયમિત નહિ, પણ નૈમિત્તિક,[6] એટલે કે વરસમાં એકાદ બે વખત પૂરતું જ. વિદ્વાનોના એક મનોરંજનપ્રકારથી વિશેષ ધંધાદારી કલા તરીકે નાટકનો સાર્વત્રિક પ્રચાર તે કાળે ઝાઝો

(૫) એમાંથી જેટલાંને વિશે માહિતી ઉપલબ્ધ છે તેટલાંની સંપૂર્ણ યાદી માટે જુઓ 'ગુજરાતનાં સંસ્કૃત નાટકો' એ રા. ભોગીલાલ સાંડેસરાનો લેખ. ('ગુજરાત સાહિત્ય સભાની કાર્યવહી ૧૯૪૧–૪૨')

(૬) અને એ રીતે જોતાં સંસ્કૃત નાટકોના સમગ્ર સાહિત્યને માટે પણ આમ જ કહી શકાય તેમ છે. માટે જ કદાચ સંખ્યામાં ઓછાં હશે.

થયો હોય એમ લાગતું નથી. આવાં સંસ્કૃત નાટકો તે કાળના ગુજરાતનો આમ નહિ પણ ખાસ વર્ગનો નાટ્યપ્રકાર આથી ગણાય: લોકસામાન્યનો એની ભાષામાં લખાતો ભજવાતો નાટ્યપ્રકાર તો એ નહિ. એ કયો હશે? ન હોય એમ તો ન બને. માનવીની રંજનલાલસા પોતાનો કર તો હરેક દેશમાં હરેક કાળમાં માગતી આવી છે. આમ હોવાથી નાટક જેવી સામૂહિક આનંદ ભોગવવાની કલાનો પોતાને ફાવતો કાચોપાકો પ્રકાર પ્રત્યેક દેશમાં જનસામાન્યે પોતાની રીતે ખોળી લીધો છે. એવા પ્રકારને શિષ્ટ નામ આપવું હોય તો લોકનાટ્ય કહેવાય. આપણા દેશની જ વાત કરીએ તો ઘણાખરા પ્રાન્તોને પોતાનું આવું લોકનાટ્ય હતું જેણે, મધ્યકાલીન સમયથી માંડી પદ્ધતિસરનું નાટકસાહિત્ય લખાવું ને ભજવાવું શરૂ થયું ત્યાં સુધી, એટલે કે અર્વાચીન સમય સુધી, લોકોના અમુક વર્ગની અભિનયપટુતાને અને બાકીના સમૂહની રંજનાપેક્ષાને પોતાની રીતે સંતોષી છે. બંગાળ–ઓરિસામાં જેમ જાત્રાએ,૭ બિહાર ને સંયુક્ત પ્રાંતોમાં રામલીલાએ, પંજાબમાં રામલીલા અને સાંગે,૮ મથુરા-વૃંદાવન તરફ તેમજ ગુજરાતમાં રાસધારીઓની મંડળીઓના ખેલે, મહારાષ્ટ્રમાં લલિત અને દશાવતારના સોંગે,૮ અને મલબાર પ્રદેશમાં કથકલિએ, તેમ ગુજરાતમાં ભવાઈએ આ કાર્ય બજાવ્યું છે. જાત્રા, રામલીલા આદિ જેમ તે તે પ્રાન્તનાં લોકનાટ્ય છે, તેમ ભવાઈ એ ગુજરાતનું લોકનાટ્ય છે.

'ભવાઈ' શબ્દને રા. જયશંકરે 'ભવ–વહી' એટલે 'જગતનું

(૭) સરખાવો 'ન ગણઈ ઘરમાંહી કુણુ માત્ર. નારિકે જઈ જોવા જાત્ર;' (૩-૪૫) અને 'ચુહુટઈ મડાઈ જોણાં જાત્ર, ચુહુટિ નાચિ નવલાં પાત્ર;' (૮-૧૦૪) એ બે 'વિમળ પ્રબંધ' (સંવત ૧૫૮૪) માંની તેમજ 'ચાચર ત્યાં જાતર ભલી' એ જાણીતી પંક્તિઓમાંનો 'જાત્ર–જાતર'નો ગુજરાતી પ્રયોગ. એ 'જાત્ર' તે ભવાઈના ખેલ, ગુજરાતની 'જાત્રા.' સંસ્કૃત નાટકોની ઘણી પ્રસ્તાવનાઓમાં દેખાતો 'યાત્રામહોત્સવ' શબ્દ આ 'જાત્રા'-(યાત્રા)નો સંબંધી છે.

(૮) એટલે સ્વાગ=વેશ. ભવાઈના દરેક ખેલને પણ 'વેશ' કહેવામાં આવે છે એ જાણવા જેવું છે.

જમા-ઉધાર પાસું" એવો અર્થ કરી સમજાવેલ છે. એના કરતાં 'ભવ' એટલે સંસાર પરથી સંસારલીલાનું અનુકરણ તે ભવાઈ એમ માનવું વધુ ઠીક છે.' ડૉ. હરિલાલ ધ્રુવે ભવ (શંકર) અને ભાવ (નટ) પરથી 'ભવાઈ' શબ્દની ઉત્પત્તિ કલ્પી છે.[10] નરસિંહરાવે આમાંની પહેલી વ્યુત્પત્તિને કૃત્રિમ કહી, બીજી પરત્વે સૂત્રધારને કરાતા માનવાચક સંબોધન સિવાય ભાવ નો 'નટ' એવો અર્થ થતો નથી એમ કહી શંકા બતાવી છે, અને પોતે પ્રથમ 'ભવાઈ' અને પછી તેના પરથી તેના ભજવૈયા તે 'ભવૈયા' એ શબ્દ ઘડાયો હોવાનો સંભવ વિશેષ માન્યો છે.[11] પણ રા. ડોલરરાય માંકડના બતાવ્યા પ્રમાણે[12] ભાવનો 'નટ' એવો અર્થ કરવાને નાટ્યશાસ્ત્ર અને કોષનો સ્પષ્ટ આધાર છે, એટલે 'ભવાઈ'ને 'ભવાઈયા-ભવૈયા' શબ્દો ભાવ (=નટ) પરથી આવ્યા હોવાનો હરિલાલ ધ્રુવનો તર્ક સાચો લાગે છે. ભવાઈનો શક્તિપૂજા સાથે થોડો સંબંધ હોવાનું ભવાયાઓની જ 'ચાચર ત્યાં જાગર ભલી' એ ઉક્તિ પરથી, તેમજ નવરાત્રમાં અંબાજીની આગળ તેમ બીજે ભવાઈ થાય[13] એવો નિયમ હજી સુધી પળાઈ રહ્યો છે તે પરથી, સમજાય છે. નારીસ્વાંગ સજીને ભગવતીપ્રીત્યર્થ કરાતા નાટ્યાભિનયનું દેવીભક્તોમાં ઠીક માહાત્મ્ય મનાયું છે. આ પરથી એક તર્ક એવો પણ ન કરાય કે 'ભવાઈ' શબ્દ 'ભગવતીયજન' પરથી, 'ગર્ભદીપ'નો 'દીપ' ઊડી જઈ 'ગર્ભ' પરથી 'ગરબો' થયો છે તે પ્રમાણે, પાછળથી યજન કે પૂજા જેવો શબ્દ ઊડી ને આગલામાં સમાઈ જઈ ભગવતી-ભઅવઈ-ભવાઈ એવા કોઈ ક્રમે, ઊતરી આવ્યો હશે?

---

(૯) રંગભૂમિ પરિષદ-(૧૯૩૭) વેળા આપેલું ભાષણ : 'ભવાઈ અને તરગાળા.' ('રંગભૂમિ પરિષદનો હેવાલ')

(૧૦) 'The Rise of the Drama': 'The Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists–Vol. I.

(૧૧) 'અભિનયકલા' પૃ. ૯૯. (૧૨) 'નાગરિકગદ્યાવલિ.'

(૧૩) મહારાષ્ટ્રનું 'લળિત'-(લલિત) પણ નવરાત્રના છેલ્લા દિવસે ઉજવાતો પ્રકાર હતો.

પણ એના નામની વ્યુત્પત્તિ એટલી મહત્ત્વની નથી, જેટલી એની ઉત્પત્તિ મહત્ત્વની છે. ભવાઈની ઉત્પત્તિ ક્યારે થઈ હશે? હરિલાલ ધ્રુવ ચૌદમી સદીથી એનો આરંભ થયો માને છે અને ભવાયાના બીજા જ્ઞાતિનામ 'તરગાળા'ની ઉત્પત્તિ વિશે રા. જયશંકરે પોતાના લેખમાં આપેલી માહિતી એ મતને બીજી દિશામાંથી ટેકો આપે છે. એ માહિતી પ્રમાણે તરગાળાનો આદિ પૂર્વજ અસાઈત ઠાકર. પોતાના યજમાન હેમાળા પટેલની પુત્રીને 'એ મારી પુત્રી છે' એમ કહી વધુ પ્રતીતિ સારુ તેની જોડે એક ભાણે જમી મુસલમાન સરદારની પાસેથી તે છોડાવી લાવ્યો, તેની જ્ઞાતિએ તેને બહિષ્કૃત કરવાથી તે ઊંઝા જઈ રહ્યો, અને યજમાને તથા સમસ્ત પટેલ જ્ઞાતિએ વંશપરંપરા આપેલ જમીન તથા હક ભોગવતાં તેણે ભવાઈના ૩૬૦ વેશ લખ્યા[૧૪] અને પોતાના પુત્રો સાથે એ ભજવવાનો વ્યવસાય આરંભ્યો એવી વાત પ્રચલિત છે. તેના ત્રણ પુત્રોનાં ત્રણ ઘર પરથી તેમના જ્ઞાતિજનોએ 'ત્રણ

(૧૪) અસાઈત સુખ ઓચરે માંના લેતી વાટ.'
'અસાઈત સુખ ઓચરે, રમશું માઝમ રાત.' (દરજીનો વેશ)
'જાણે અસાઈત ઠાકરો પછી કજોડો રમતો થયો.' (કજોડાનો વેશ)
'અસાઇત નાયકની વીનતી રે, રમશું માઝમ રાત, હો રાણા'
(વીકા સિસોદિયાનો વેશ)

એમ ઘણા વેશમાં તેમ 'રામદેવ'ના વેશમાંની ઘણી સમસ્યાઓમાં તેનું નામ આવે છે, જે તે તે વેશનું કર્તૃત્વ બતાવે છે. અલબત્ત તેણે લખેલા કહેવાતા ૩૬૦ વેશ અત્યારે ઉપલબ્ધ નથી. પાછળથી નવા નવા વેશ બીજાના લખેલા પણ ભવાઈના વેશોમાં ઉમેરાતા ગયા હશે એ તો પાછીના જમાનાનાં સ્થળ પ્રસંગાદિના તદંતર્ગત ઉલ્લેખોથી સ્પષ્ટ સમજાય છે. અસાઈતના મૂળ વેશોમાં પણ વખતોવખત કંઈક ફેરફાર કે ઉમેરા થયા હશે. 'ઝંડા ઝુલણ'ના વેશની કવિતામાં માંડણ નાયકનું નામ આવે છે એ માંડણ અસાઈતનો દીકરો હશે. 'રામદેવ'ના વેશની કવિતામાં તેમ બીજા વેશોમાં 'કવિજન કહે...' એવું અંતિમ વચન આવે છે. ત્યાં કવિજન એટલે કવિસંપ્રદાય અથવા જન કે જન નામને કોઈ કવિ સૂચિત લાગે છે. કોઈ મોતીરામનુંય નામ એક ઠેકાણે દેખાય છે

ઘરવાળા' એવું તિરસ્કારવાચક નામ તેમને આપ્યું હશે, તે પરથી તેમના વંશજો ત્રણ ઘરવાળા—તરગાળા એ નામથી ઓળખાવા લાગ્યા. ધંધો પણ તેમણે એ જ રાખ્યો. અસાઇત ઈસ્વીસનના ચૌદમા સૈકામાં થઈ ગયો કહેવાય છે. પણ અસાઈતે ભવાઈના વેશો લખ્યા અને ભજવ્યા તે, એવા વેશો ને તેની ભજવણીની કોઈ ચાલુ પ્રણાલિકા વિના, નવી જ સરજત નહિ હોય. એવું જે કંઈ હશે તેને અસાઈતે સંસ્કારી પોતા તરફથી નવું અર્પણ કરી પોતાના પ્રયોગોથી લોકમાન્યના અપાવી હશે એમ માનવું વધુ ઠીક છે. આ જોતાં ભવાઈને ચૌદમી સદીથીય આગળ મૂકવી જોઈએ.

ત્યારથી તે અર્વાચીન સમય સુધી ભવાઈએ ગુજરાતના લોકસમૂહને નાટ્યોપભોગ કરાવ્યો છે. આગળ ઉલ્લેખેલાં વિક્રમ સંવતના બારમાતેરમા શતકનાં નાટકો તો સંસ્કૃત નાટકો છે, પ્રેમાનંદનાં નાટકો પ્રેમાનંદનાં ને તેના યુગનાં નથી, અને તે સિવાય તો અર્વાચીન યુગ સુધીમાં ગુજરાતી ભાષામાં લખાયેલી કોઈ નાટ્યકૃતિ મળતી નથી. એ જોતાં ભવાઈ જ નાટકના પ્રકારની પુરોગામી ગુજરાતી રચના તરીકે પહેલી ગણાય. કદાચ એ જ સમજણથી ડૉ. હરિલાલ ધ્રુવે તેને ગુજરાતનું નાટક ગણી, અન્ય પ્રાન્તો કરતાં ગુજરાતની તે બાબતમાં સરસાઈ બતાવવાનું કર્યું હશે. પણ નાટક તો એ નથી. ગુજરાતી નાટકના આગમન[૧૫] પહેલાં તેને માટે આવશ્યક ખેડાણ કરી રસ્તો સાફ કર્યો અને સૌથી મોટું તો એ

(૧૫) 'નાટક' શબ્દ જૂના ગુજરાતી સાહિત્યમાં વપરાયેલો તો ઘણીવાર દેખાય છે, પણ તેના અત્યારના અર્થમાં તેનો વ્યવહાર થયેલો લાગતો નથી; જે બતાવે છે કે આપણને પરિચિત ને અપેક્ષિત એવી નાટકની સાહિત્યરચના તે વેળા ઉદય પામી નહિ હોય.

> 'નાટક નવરસ ખેલતી, નાચઈ છઈ નાન્દી અપછરા નારિ તુ.'
> 'થંભિ થંભિ પણ પૂતલી, નાટક કરતી રંભ.'
> 'નવલે નાટકિ પરદિક પાગ, વાજઈ વાજિત્ર રંગિઈ રાગ.'
>
> ('વિમલપ્રબંધ')

કે એની ગેરહાજરીમાં એનું કામ બજાવ્યું એ ભવાઈની મોટી સેવા છે. એની એ સેવાના બદલામાં ગુજરાતી નાટકના ઇતિહાસમાં એક પ્રકરણ પોતાને માટે રોકવાનો અધિકાર એણે મેળવી લીધો છે.

'અજવાળી રાત ક્યારે જાએ, નવરસ નાટક નાથ રચ્યો.'
'વેરાગી થઈ નાટક નાચીયે, તુલસી તિલક કેમ ધરીયે રે.'

(નરસિંહ મહેતા)

'આગે રે નાટકિયા ઘણા, નિરખ્યા હુસિ નિરધાર;
પણિ નિપુણ નર્તક માહરો, દીઠો નથી એકવાર.
... ...
નાટિક નિરૂપમ મંડિઉં સુકરં સભા મઝારિ,
સો ભેદ અંગરૂપાંગના, દાખિવી વિવિધ પ્રકારિ.
હાવભાવ બહુ હસ્તકલા, સ્વર તાલ માન વિગતિ,
નિરખતાં નાટક તેહનુ, સહુ ચતુર ચમકયા ચિત્તિ.'

(નયસુંદરકૃત 'નળદમયંતીરાસ')

આ સર્વ સ્થળે 'નાટક' 'નૃત્ય'ના અર્થમા વપરાયો છે. નયસુંદરની પંક્તિઓમાં તો 'નાટકિયા' ને 'નર્તક' સમાનાર્થવાચક શબ્દો છે. 'સદા સર્વદા નાટક માયા, નાટચ ચલે દેખે પરબ્રહ્મ રાયા' એ અખાની પંક્તિમાં 'નાટક'નો અર્થ 'મિથ્યા ખેલ' એવો ન હોય તો 'નૃત્ય'જ હશે. 'નર્તન-નાટારંભ' (નરસિંહ મેતા) અને 'નાટારંભ' (પ્રેમાનંદ) જેવા શબ્દોય 'નૃત્ય'ને સૂચવતા લાગે છે. 'નાટક તે જે જાણઈ ભાવ, પંડિત તે જાણઈ પ્રસ્તાવ' (ગુરુમેરૂકૃત 'પંચોપાખ્યાન'-સં. ૧૬૦૦) એમાં વળી નાટક=નટ=નૃત્યકાર એમ છે. પણ નીચેની જેવી પંક્તિઓમા 'નાટક'નો અર્થ 'નૃત્ય'થી કંઈક વિશેષ કરવો પડે એમ છે:—

'મૂરખ અવર સમારી અગ, નીચ કર્મ નાટકનું રંગ.'
'કરસણહારી વૈશ્ય કહાઈ, નાટકીયા નર શૂદ્ર કહાઈ'

('વિમલપ્રબંધ')

'ભાંડભવૈયા જેરો પ્રીત, હરિકથા ઉપર નહિ ચીત;
નાટકચેટકના ખેલ ઘણા, તે જોવા જન ઇચ્છે ઘણા.'

(ઉલ્લાસરામકૃત 'સ્વર્ગારોહણ'-સં. ૧૬૩૮)

'નાટક'ને 'નાટકિયા' જેવા શબ્દો ત્યાં ભવાઈના ખેલ ને ભવાઈઆ સૂચવે છે એમ લાગે છે. 'ભવાઈઆ નાચ્યા' એમ બોલાય છે એ પણ યાદ રાખવા જેવું છે.

ભવાઈ ઉપરની હકીકત પ્રમાણે ભવાયાઓનો વંશપરંપરાનો ધંધો બની ગયો હોવાથી પોતાના કસબમાં વિશિષ્ટ નિપુણતા મેળવી તેને જીવતો રાખવાનું દર પેઢીએ કર્યું જ હશે. કાંચળિયા, રવાજી, પખાજી, ભોટંગિયા, ભુંગળિયા, તાલગર ને પાણીવાળાના સાથસમુદાયમાં ભવાયાઓની ટોળીનો નાયક પોતાનો લાગો હોય એવાં ગામોમાં જઈ કેટલાક દિવસ રહી ભવાઈ રમી લોકસમૂહને રીઝવી બદલામાં અનાજ વગેરે બક્ષિસ રૂપે મેળવી વિદાય લે. નવરાત્ર અને ત્યારપછીનો, વર્ષાઋતુ પૂરી થયે ખેડૂત તેમ મહેનતગુજારુ વર્ગને સારી ફુરસદ હોય એ સમય તેમની અનુકૂળ મોસમ. પણ ભવાયા જ ભવાઈ રમે એવું કંઈ નથી. જેમ ધંધાદારી નાટકમંડળીઓ છતાં અવૈતનિક કલાશોખીનો (amateurs) અત્યારે નાટકો ભજવે છે તેમ ધંધાદારી ભવાયાઓની ભવાઈ જોઈને ગામડાંઓમાં નવરાત્ર વેળા હાલ થતી ભવાઈમાં ગામમાંથી ભજવનારા ઊભા થતા હોય છે. આરાસુરી અંબાજી આગળ થતી અમદાવાદના નાગર બ્રાહ્મણોના સંઘની ભવાઈ જાણીતી છે.

ભવાઈ રમાય ખુલ્લા ચોગાનમાં. ચારે બાજુ વર્તુળાકારમાં પ્રેક્ષકો ગોઠવાય અને વચલી જગ્યામાં ભવાઈના ખેલ ભજવાય. ગામનો શ્રમજીવી વર્ગ ખાઈપી નવરો થાય ત્યારે એટલે રાત્રે એ ભજવાય. રાતના શરૂ થાય તે છેક સવાર સુધી એ ચાલે. ભવાઈનો કોઈ એક જ લાંબો સળંગ કથાપ્રસંગ હોતો નથી, પણ જુદાજુદા પ્રસંગ ભજવાય છે. દરેક પ્રસંગને વેશ કહેવામાં આવે છે. દરેક વેશ સ્વયંસંપૂર્ણ નાટક—જો એને નાટકનું નામ કૃપાની રાહે આપવું હોય તો—હોય છે. ભૂંગળવાદન બાદ મારના પહોર ગવાઈ ગણપતિના વેશથી ભવાઈના ખેલનો પ્રારંભ થાય અને એક રાતના પાંચ છ વેશ ભજવાય. 'રાત થોડી ને વેશ ઝાઝા,' એ કહેવતનું મૂળ અહીં છે. દરેક વેશના પ્રારંભમાં આવણું (તેના મુખ્ય પાત્રનું આગમન સૂચવતું ગીત) ગવાય, જેની પછી મુખ્ય પાત્ર ગીત ગાતું અને નાચતું પ્રવેશ કરે.

ભવાઈના વેશોમાં ભજવી શકાય તેટલા બનાવો કે ક્રિયાવાળું

નાટ્યોચિત સસાર વસ્તુ હોતું નથી. કેટલાક વેશોમાં તો એ વેશના મુખ્ય પાત્રની સીધી વારતા જ તે પાત્ર કહી જતું હોય છે. કેટલાક વેશોમાં નાટ્યક્ષમ વસ્તુ હોય છે તો તેની બધી શક્યતાઓનો પૂરો લાભ લેવાયેા હોતો નથી. ક્રિયાના ધમધમાટની અપેક્ષા રાખે એવો જમાનોય ભવાઈના પ્રારંભકાળે નહિ હોય, તેમ વળી અત્યારની રંગભૂમિને મળતી સગવડોના અભાવમાં ઓછામાં ઓછી સાધનસામગ્રી સાથે ચારે બાજુથી પ્રેક્ષકો દેખી શકે એ રીતે ખુલ્લાંમાં ભજવવાનું હોવાથી બહુ દેખાવો ને બનાવો તથા તેની ઝડપી પરંપરા ભવાઈમાં લાવવાં અશક્ય જ હશે. પણ એની ખોટ વીસારે પડાવે એવી બીજી મનોરંજક સામગ્રી તેમાં ઘણી હોય છે. સંગીત, નૃત્ય, વેશભૂષા અને અનુકરણને ભવાઈમાં પૂરતો અવકાશ છે. દરજી, કંસારો, બ્રાહ્મણ, રજપૂત, મણિયાર, વાણિયો, મીયાં, વણઝારો, સિપાઈ, કાછિયો, ઢેડ, ફકીર, જોગી આદિના વેશમાં તે તે પાત્રની વેશભૂષા (make-up), ભાષા તથા અભિનય સારા પ્રમાણમાં ભજવનારાઓએ હાથ કરી લેવાં જ પડે. દરેક મુખ્ય પાત્ર પ્રવેશ કરે ત્યારે ચકરડી ખાઈ નૃત્ય કરતું આવે, અને પછી તેનાં ગાણાં વખતે પણ લીટી લીટી ગાઈને ચકરડી ખાય, એ રીતે ભલે શાસ્ત્રીય ને ભાવપૂર્ણ નહિ પણ પાદકૌશલને તથા અંગમરોડને કામ આપતું નૃત્ય પણ એમાં આવે છે. અને ગાણાંની તો વાત જ ન પૂછવી. ભવાઈના વેશો બહુધા ગાણાંથી જ ભરપૂર હોય છે. પાત્રો વચ્ચે સંવાદ પણ ચબોલા ને હરિયાળી (સમસ્યાઓ)નો કવિતામાં થાય. ભાવન, ભજનવાણી, તથા માહિતીવર્ધક નીતિવ્યવહાર—બોધક કવિતા પણ સારા પ્રમાણમાં આવે છે. ગદ્યસંવાદ તો ઘણો થોડો, ને અતિપ્રસિદ્ધ વેશો સિવાય બીજામાં તો તત્કાળ ઉપજાવી લેવાય એવો હોય છે. વેશનાં પાત્રોનાં ગાણાંને ભવાયાની સંગીતમંડળી તેમ પ્રેક્ષકસમૂહ પણ ઝીલવા મંડી જાય. પ્રેક્ષકોના મનોરંજનને આમ પૂરતો ખોરાક મળી રહે. વેશોમાં મુખ્ય રસ હાસ્ય અને શૃંગાર, જે પણ જનમનરંજનલક્ષી જ. રંગલો, જૂઠણ, ડાગલો, સામળિયો એવા જુદાજુદા નામે ઓળખાતા મસ્કરા પાત્રનું તો ભવાઈમાં ટાળ્યું ન ટળે એવું સ્થાન.

રામલીલા, જાત્રા, લલિત આદિ અન્યપ્રાંતીય લોકનાટ્ય કરતાં ગુજરાતની ભવાઈની એક વિશિષ્ટતા છે. આગલા પ્રકારો બહુધા ધાર્મિક અને પૌરાણિક કથાપ્રસંગોને રજૂ કરનારા હતા, જ્યારે ભવાઈના વેશોનું વસ્તુ બહુધા સાંસારિક હોય છે. ભવાઈમાં પૌરાણિક વિષયો નથી એમ નહિ, પણ તેવા વેશોની સંખ્યા બહુ ઓછી. હાસ્ય અને શૃંગારને મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યાનુંયે એ પરિણામ હોય. અઢારે વરણની ધંધાદારી ખાસિયતો, આચારવિચાર અને એમાંની શિથિલતાનું કેટલીકવાર કટાક્ષમિશ્ર, કેટલીક વાર ટોળી, અને કેટલીકવાર અતિચિત્રણ બની જતું હાસ્યલક્ષી આલેખન ભવાઈનું મુખ્ય લક્ષણ બની ગયું છે. સમાજસ્થિતિનું સાચું પ્રતિબિંબ ઘણા વેશોમાં આવી પડ્યું દેખાય છે. અલબત્ત એમાં સમાજજીવનની ઊજળી કરતાં કાળી બાજુ વિશેષ ઝડપાઈ છે.[૧૬] કજોડાં, પાખંડી બાવાઓના આચાર, વિધવાઓનાં છીનાળાં, ટેઠ માથેનો જુલ્મ, મુસલમાન–હિંદવાણીનો પ્યાર જેવી ઘણી બાબતો કેટલાક વેશનો મુખ્ય વિષય બનેલ છે. ઘણા વેશ મુસલમાન રાજ્યકાળના છે એટલે તે કાળના ગુજરાતી સમાજનું દર્શન એમાંથી થાય છે. જેમ લોકસાહિત્ય તેમ ભવાઈ પણ તત્કાલીન સમાજદર્શન માટે એક અગત્યનું સાધન પૂરું પાડે છે એમ આથી કહી શકાય. ભવાઈ પણ લોકસાહિત્ય જ છે. તરતા લોકસાહિત્યની કેટલીય પંક્તિઓ ઘણા વેશોમાં આવે છે.

સાધારણ લોકોએ સાધારણ લોકો માટે જોડેલા અને ભજવેલા એ વેશ છે. એને એથી ચોખ્ખું લોકસર્જન કહી શકાય. મધ્યકાલમાં ભજન-

(૧૬) એનું કારણ મહીપતરામની નીચેની લીટીઓમાંથી જડે તેમ છેઃ—

'ભવાઈ અને નાટકનો હેતુ લોકસુધારો છે......જૂની ભવૈમાં કેવળ કલ્પિત થોડું છે તથાપિ ઘણા ભાગમાં સંસારમાં જેવું જોવામાં આવે છે તેવો ઘાટ દેખાડયો છે. સાધારણ લોકને માટે, સાધારણ માણસોએ, એ વેશ જોડેલા છે. પરંતુ એમાંનું બીભત્સ બાદ કરતાં બાકી રહે છે તે લોકની અવસ્થા અને રૂઢિઓ બતાવનારી સાદી અને ખરી છબીઓ છે.'

(ભવાઈસંગ્રહ,–બીજી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવના)

મંડળીઓ, પુરાણકથાઓ, માણભટ્ટોનાં આખ્યાનો, પદ્યવાર્તાઓ, ભાટ-ચારણોની લોકવાર્તાઓ, કાષ્ટપૂતળીઓના નાચ[૧૭], ચામખેડાના ખેલ[૧૭] અને જુદાં જુદાં વ્રત–ઉત્સવોના પ્રસંગોએ લોકજીવનમાં જેમ રસ પૂર્યો હશે, તેમ ભવાઈએ પણ પૂર્યો હશે. પણ મનોરંજન ધ્યેય બનતાં હાસ્ય અને શૃંગાર બની જરા વધુ પડતી પૂજા થઈ ગઈ, અને તેમાંય ભજવનાર તેમજ જોનાર વર્ગ મોટેભાગે ગ્રામિણ અભણ લોકસમાજનો, એટલે એ બંને રસના નિરૂપણમાં સ્થૂલતા અને અશ્લીલતા એટલા મોટા પ્રમાણમાં ઘૂસી ગયાં કે માતાજી આગળ ભવાઈ રમાય ત્યારે પણ કોઈને એનો સંકોચ થાય નહિ. મા તો દયાળુ છે, ને મા આગળ તો છોરુ ગમે તેમ બોલે એ માન્યતા હશે. ગમે તેમ, પણ જ્યારે કેળવણી આવી અને લોકોમાં સંસ્કારપ્રિયતા આવી ત્યારે લોકો ભવાઈથી સૂગાયા તે ભવાઈમાંના આ તત્ત્વને લીધે જ.

ભવાઈના વેશોની ભાષા પણ એક નાનકડી નોંધ માગી લે છે. ઘણા વેશોમાં એ ગુજરાતી હોય છે, પણ બધામાં નથી હોતી. હિંદી (જો કે એ હોય છે ગુજરાતી હિંદી)નો ઉપયોગ ઘણા વેશોમાં આવે છે. ઘણા વેશોમાં મુસલમાન નામો આવે છે માટે તેમના બોલ તેમની ભાષામાં મૂકવાના પ્રયાસનું એને પરિણામ ગણાય. વીકા સિસોદિયાની ભાષા મેવાડી–મારવાડી જેવી અને વાણિયાના પાત્રની બોલી બોબડી યોજાયેલી છે તેય આ જ કારણે. ભવાઈનું ઘણું હાસ્ય સ્થૂલ અને શબ્દરમત પર અવલંબતું હોઈ ભાષાની પાસે તેવું કામ પણ કરાવાયું છે. ઝડઝમક કેટલીકવાર નજરે પડે છે. ભાષાની ચાતુરી તેમ ઘણીવાર અશિષ્ટતા પણ સારું પ્રમાણ ધરાવે છે

નવા જમાનામાં ભવાઈ ઝડપથી અદૃશ્ય થતી જાય છે, છતાં એ સાવ સ્મરણાવશેષ ભૂતકાલીન સંસ્થા બની ગઈ નથી. નવો જમાનો પોતાનાં નાટક ને નાટકશાળા સાથે જ્યાં નથી પહોંચ્યો તેવાં ગામડાં-ઓમાં તથા અંબાજીના ચાચરમાં એ હજુય ભજવાય છે. આમ છે

(૧૭) એ વિશે અખાની કવિતામાં ઉલ્લેખ છે.

એટલે જ ભવાઈ વિશે બોલતાં વર્તમાનકાળનો પ્રયોગ કર્યો છે. ભવાયાઓની હાસ્યરસની ખિલવટ, અમુક વક્ર કોણથી સમાજને અને તદંગભૂત માનવપ્રકારોની રહેણીકરણી જોવાની દૃષ્ટિ, અને અભિનયપટુતા ભવાઈની સંસ્થા લુપ્ત થઈ જાય તો યે તેમના સંભારણાપાત્ર અને અનુકરણીય ગુણો ગણાશે. એવા જન્મગત ને સંસ્કારગત ગુણોને લીધે જ તરગાળા કોમે પાછળથી ગુર્જર રંગભૂમિને લગભગ આજ સુધી નટવર્ગ પૂરો પાડેલ છે.

૨

નાટકનો પ્રારંભ : પ્રેરકબળો

ગુજરાતી નાટકનો પ્રારંભ ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં થયો એ આગળ સૂચવાયું છે. એને માટે અનુકૂળ પરિસ્થિતિ કેવી રીતે સર્જાઈ અને એનાં પ્રેરકબળો કયાં એ સંક્ષેપમાં જોઈ જઈએ. શાળાકોલેજોની અને યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના સાથે કેળવણીનો પ્રસાર થતાં સંસ્કાર, સુરુચિ અને આત્મસુધારણાની ધગશ ભણેલા સમાજમાં આવ્યાં. નવા જમાનાની એ સુરુચિને ભવાઈએ આઘાત આપ્યો. ભવાઈમાંની અશ્લીલતા અને સ્થૂળતા પ્રત્યે જન્મેલી સૂગે[૧૮] કેળવાતા જતા વર્ગને નાટક પ્રતિ

(૧૮) જુઓ :

'ભવાઈ ઉપર અભાવ ઉપજવાથી પ્રથમ મારું લક્ષ નાટક ઉપર ગયું, અને મનમાં એમ આવ્યું કે નાટક વિષય પણ ગુજરાતી ભાષામાં ખેડાવો જોઈએ.'
(રણછોડભાઈ ઉદયરામ : 'જયકુમારીવિજય'ની પ્રસ્તાવના)

'આપણા દેશના ભવાયા લોકો નાટક કરે છે તેમાં બિભત્સ શબ્દો બોલે છે, તેથી તે સારાં માણસને જોવા લાયક નથી. માટે સુધરેલાં નાટકનાં પુસ્તકોની ગુજરાતી ભાષામાં ઘણી જરૂર છે.' (દલપતરામ : 'મિથ્યાભિમાન'ની પ્રસ્તાવના')

'આપણામાં જે ભવાઈ થાય છે તેમાં ઘણો જ સુધારો કરવા લાએક છે.'
(નર્મદ : 'નર્મગદ્ય'–'ગાયા વિષે')

'રંગભૂમિ' ત્રૈમાસિકના પ્રથમ વર્ષના બીજા અંકમાં રણછોડભાઈએ જરા છટાથી વર્ણવેલો પોતે મહુધામાં જોયેલ ભવાઈએ જન્માવેલો ચિત્તક્ષોભ આ જ ચાડ કાઢે છે. નરસિંહરાવે પણ ભવાઈ પ્રત્યે પોતાનો પ્રકોપ 'અભિનયકલા'માં વ્યક્ત કર્યો છે.

વાળ્યા. સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકોનો યુનિવર્સિટીએ પરિચય કરાવવા માંડ્યો હતો એટલે અનુકરણ માટેનો આદર્શ નજર સામે હતો. ઈતર સાહિત્યની ધ્યાન ખેંચે તેવી કૃતિઓ કે સાહિત્યપ્રકારોનાં પ્રથમ ભાષાન્તર, પછી અનુકરણ અને પછી તે પ્રકારનાં સ્વતંત્ર સર્જન થાય એવો સામાન્ય રીતે ક્રમ હોય છે. યુનિવર્સિટીની સ્થાપના પછી આવો સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકોનાં ભાષાન્તરો અને અનુકરણનો કાળ બેસી ગયો હતો. એમાં ભળ્યાં રંગભૂમિ અને નાટકશાળા. ગુજરાતી નાટક માટે એમ અનુકૂળ હવા તૈયાર થઈ.

નાટકશાળા અને રંગભૂમિના પ્રારંભ અને વિકાસની સાથે જે નાટકના સાહિત્યના આરંભવિકાસ જોડાઈ ભળી ગએલ હોવાથી તેને વિશે થોડું જાણવું જરૂરી છે. અત્યારની આપણી રંગભૂમિ અને નાટકશાળા પશ્ચિમની 'પિકચર-ફ્રેમ' રંગભૂમિની નકલ કે અનુકૃતિ છે. કલકત્તા મુંબઈ જેવે સ્થળે કંપની સરકારનાં થાણાં હતાં. એના અંગ્રેજ અમલદારોએ અવારનવાર જે નાટ્યપ્રયોગો ભજવ્યા હશે, અને તેમના રંજનાર્થે વિલાયતથી કોઈ કોઈ મંડળી આવીને નાટકો ભજવી ગઈ હશે. એવા નાટ્યપ્રયોગો આગળ પડતા હિંદી ગૃહસ્થોએ પણ જોયા હશે એ પ્રયોગો ભજવવા માટે ઊભા કરાવેલા નાટ્યગૃહના જેવાં નાટ્યગૃહ કે નાટકશાળા પ્રથમ કલકત્તામાં ને પછી મુંબઈમાં હિંદી ગૃહસ્થોએ બંધાવ્યાં. પ્રાચીનકાળનાં પ્રેક્ષાગૃહ કે અભિનયશાળાઓ નષ્ટ થઈ હતી, અને મુસલમાન અમલમાં નાટકને ઉત્તેજન ન મળતાં એની સ્મૃતિય ચાલી ગઈ હતી. ભવાઈ, રામલીલા આદિ તો ખુલ્લામાં પ્રેક્ષકોની વચમાં જ ભજવાતા. આ પરિસ્થિતિમાં પશ્ચિમી નાટ્યગૃહ આવ્યું, ને આવ્યું કે તરત ઝીલાયું. નાટ્યગૃહ અભિનયન માગે અને તેને માટે નાટકો જોઈએ. આમ રંગભૂમિની અપેક્ષાએ નાટકનો ફાલ ઊતરે છે. રંગભૂમિ અને નાટ્યકલાની ઉપાસના કલા મટીને ધંધો બને ત્યારે વળી આ પ્રવૃત્તિને વધુ વેગ મળે. ગુજરાતી રંગભૂમિ પરત્વેય આવું બન્યું છે.

એમાં પારસીઓનો બહુ સ્મરણીય ફાળો છે. એલ્ફિન્સ્ટન ઈન્સ્ટીટ્યૂટ (હાલની કૉલેજ)માં તે વેળાના અંગ્રેજ અધ્યાપકોની પ્રેરણા અને

દોરવણી નીચે શેકસ્પીયર જેવાનાં અંગ્રેજી નાટકો વાર્ષિકોત્સવ પ્રસંગે ભજવાતાં તેમાં દક્ષિણી ને ગુજરાતી હિંદુ વિદ્યાર્થીઓ કરતાં પારસી જુવાનો વધુ આગળ પડતો ભાગ લેતા. એવા વિદ્યાર્થીઓને પછી નાટ્યાભિનયની એવી લગની લાગતી કે કૉલેજમાંથી નીકળ્યા પછી તેઓ એમેચ્યોર થિએટ્રિકલ કલબો સ્થાપતા. આવી કલબોમાંથી પછી ધંધાદારી પારસી નાટક મંડળીઓ ઊભી થતી, અંદરઅંદર સ્પર્ધતી, લાંબુંટૂંકું જીવી મર્યા પછીય નવે અવતારે ઊભી થતી, અને એમ લોકોને નાટકનો રસ ને શોખ લગાડતી. વિક્ટોરિયા નાટક મંડળી, નાટક ઉત્તેજક મંડળી, શેકસ્પીયર નાટક મંડળી, આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી, પારસી રિપન થિયેટ્રિકલ કંપની જેવી ઘણી પારસી નાટક મંડળીઓનો તથા કુંવરજી નાજર, કેખુશરો કાબરાજી, ઢુંઢી, બાલીવાળા, માદન આદિ પારસીગૃહસ્થોનાં ધંધાદારી સાહસોનો તો એક ઇતિહાસ છે.[૧૯] પારસી કલબો અને મંડળીઓ પ્રથમ અંગ્રેજી નાટકો, પછી અંગ્રેજી નાટકનાં પારસી સંસારને અનુરૂપ ગુજરાતી રૂપાન્તરો, પછી શુદ્ધ ગુજરાતીમાં લખેલાં નાટકો અને પછી ઉર્દૂમાં નાટકો ભજવતી થઈ. કેખુશરૂ કાબરાજીની નાટક ઉત્તેજક મંડળીએ ગુજરાતી નાટકો જ ભજવવાનું રાખ્યું. 'બેજન ને મનીજેહ' જેવાં ઈરાની ઇતિહાસનાં નાટકો અને 'નિંદાખાનું' જેવાં અંગ્રેજીનાં પારસી રૂપાન્તરો ઉપરાંત 'હરિશ્ચંદ્ર', 'લવકુશ', 'નંદબત્રીસી' જેવાં ગુજરાતી નાટકો એ મંડળીએ ભજવ્યાં છે. કાબરાજી પોતે ઠીક ઠીક શુદ્ધ ગુજરાતીમાં નાટકો લખતા, પણ એમના એકલાથી ગુજરાતી નાટકોની માગને પહોંચી વળાય નહિ એટલે રણછોડભાઈ ઉદયરામ જેવાનાં નાટકો પણ તે મંડળીએ ભજવેલાં છે.

પછી તો દેખાદેખીથી તથા નવા ઉત્સાહના તત્કાલીન વાતાવરણમાં ગુજરાતી નાટક મંડળીઓ પણ ઊભી થવા લાગી. નર્મદાશંકરની પ્રેરણાથી ઊભી થએલી એક મંડળીએ તેનાં નાટકો ભજવ્યાં હતાં. કોઈ

(૧૯) એ માટે વાંચવું 'પારસી નાટક તખતાની તવારીખ' (ધનજીભાઈ ન. પટેલ) એ 'કૈસરે હિંદ'માં આવેલી લેખમાળાનું પુસ્તક.

ગૃહસ્થે 'હિંદુ નાટક મંડળ'નો વિચાર સેવી દલપતરામનું 'વેનચરિત્ર' તથા રણછોડભાઈનું 'હરિશ્ચંદ્ર' ભજવેલાં. કોઈ કારણે મનદુઃખ થતાં રણછોડભાઈએ કાબરાજીને સહકાર આપવો બંધ કરી મહેતાજી વર્ગમાંથી નટભરતી કરી એક નાટકમંડળી સ્થાપેલી. આમ ગુજરાતીઓની રંગભૂમિ પણ શરૂ થઈ. પછી તો એમાંય ધંધાદારી સાહસે ઘણો ભાગ ભજવ્યો, અને મુંબઈ ઉપરાંત ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં જુદી જુદી નાટક મંડળીઓ સ્થપાવા લાગી.

પણ આ મુંબઈની અને રીતસરની પારસી તથા ગુજરાતી નાટક મંડળીઓની તથા તેના પ્રયોગની વાત થઈ. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જ જોવું હોય તો એંશીનેવું વરસ પૂર્વે ગુજરાત સુધી આવી ગએલી અને લોકોને ભવાઈથી ચડિયાતા પ્રકારનો નાટ્યરસ ચખાડી નાટકનો કંઈક ખ્યાલ પોતાની રીતે આપી જનારી સાંગલીકરની, કિલોસ્કરની અને રામભાઉની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓને ભવાઈ અને રંગભૂમિ વચ્ચેનો ખાડો પૂરનાર લેખે સંભાર્યાં વિના નહિ ચાલે. એમાં અલબત્ત પારસીઓના જેવું રંગભૂમિનું તંત્ર, પડદા, યાંત્રિક રચનાઓ વગેરે નહોતાં. એનાં કેટલાંક લક્ષણો ભવાઈને મળતાં હતાં, તેમ વળી એના સંવાદોની ભાષા હિંદી અને ગીતો મરાઠી રહેતાં. પણ લોકરુચિને ભવાઈથી જરા ઊંચે લઈ જવાના તથા પોતાના જેવા પ્રયોગો કરવા પરોક્ષ રીતે ગુજરાતીઓને પ્રેરવાના તેમના કાર્યનું ઐતિહાસિક મૂલ્ય ગુજરાતી નાટકના ઇતિહાસમાં તેમની નોંધ આવશ્યક બનાવે છે.[૨૦]

(૨૦) એના વિશે વધુ માહિતી માટે જુઓ (૧) 'સાઠીના સાહિત્યનું દિગ્દર્શન' પૃ. ૧૧૧-૧૧૨; (૨) 'અભિનયકલા' પૃ. ૧૦૨-૧૦૩; (૩) 'લીલાં સૂકાં પાન' પૃ. ૧૦૯. (આ છેલ્લાં પુસ્તકમાં સાંગલીકરની મંડળીનાં નાટકોની 'સત્યપ્રકાશ'માં આવેલી જાહેરખબર છાપી છે. ૧૦૯ મા પાનાની પાદનોંધમાં 'ગોપીચંદ રાજા અને જલદનદર'ની જાહેરખબર વિશે વાત કરતાં 'જલદનદર'ને છાપભૂલ ગણી 'જોગેનદર' એટલે 'જોગેન્દ્ર' હોવું જોઈએ એમ રા. વિ. ક. વૈદ્ય નોંધે છે તે ભૂલ લાગે છે. 'જલદનદર' 'જલંધર' મારેની છાપભૂલ હોવી જોઇએ.)

આમ ભવાઈ, દક્ષિણી નાટક મંડળીઓ, મુંબઈમાં કૉલેજના એમે-ચ્યોર–પ્રયોગો, પારસી નાટક મંડળીઓ અને ગુજરાતી નાટકમંડળીઓ એવો ગુજરાતી રંગભૂમિના વિકાસનો ક્રમ છે. રંગભૂમિના પ્રારંભને પણ ગુજરાતી નાટકનું એક પ્રેરક કે એક પ્રોત્સાહક બળ ગણવું જોઈએ. રંગભૂમિ લોકપ્રિય બનતાં નાટકો હોંસીલાઓ વડે સંખ્યાબંધ લખાવા માંડ્યાં અને તાજા આવેલા મુદ્રણયંત્રે એ બધાંને છાપી આપવા માંડ્યાં. અમુક સમય બાદ નાટકમંડળીઓની સંખ્યા ને હરીફાઈ વધતાં ભજવાતાં નાટકો છપાતાં અટકી ગયાં જેને પરિણામે એ બધાં વિશે બોલવાને અવકાશ રહ્યો નથી. એ પ્રથા શરૂ થઈ તે પૂર્વે છપાઈ ગએલાં તેમજ રંગભૂમિ સુધી નહિ પહોંચેલાં કેટલાય લેખકોએ છપાવેલાં નાટકો વિશે થોડું કહી શકાય તેમ છે ખરું, પણ તે ઝાઝું નથી. એટલે એ નાટકોનું સ્વરૂપ, એના પર પડેલી અસરો અને એનાં સામાન્ય લક્ષણો વિશે થોડોક પરિચય બસ થશે.

૩
પ્રારંભકાળનો ફાલ

અંગ્રેજી નાટકોનાં ભાષાંતરો તથા પારસી રૂપાન્તરો, તેમજ ઘણાં સંસ્કૃત અને કેટલાંક મરાઠી, બંગાળી ને હિંદી નાટકોનાં ભાષાન્તરોને બાદ કરતાં બાકીનું પ્રારંભકાળનું નાટકસાહિત્ય ભવાઈ, દક્ષિણી તથા પારસી નાટકમંડળીઓ તથા સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકોની અસર સારા પ્રમાણમાં દેખાડે છે. ભવાઈની અસર કજોડાં, વ્યભિચાર, પાખંડ ઈત્યાદિ વિષયો કરતાં વિદૂષકની બાબતમાં વિશેષ થઈ છે. પ્રારંભકાળનાં ઘણાં ગુજરાતી નાટકોમાંના હાસ્યરસ તથા વિદૂષક ભવાઈનાં હાસ્ય તથા રંગલા જેવાં લાગે છે. રંગભૂમિનાં ગુજરાતી નાટકોમાં જે પ્રહસન 'કૉમિક' કે 'ફારસ' નામે પાછળથી રૂઢ થઈ ગયું, તે દક્ષિણી નાટકમંડળીનાં નાટકોને છેડે તે કાળે ભજવાતા ફારસની છે તેમ ભવાઈની પણ અમુક અંશે અસર હશે.[૨૧]

(૨૧) એક 'મિથ્યાજ્ઞાનખંડન' નાટકમાં પાત્રો પ્રવેશ કરી બે ત્રણ કુદરડી ફરી પછી વાત કરે એવું અભિનયસૂચન છે, જે પણ ભવાઈની અસર ગણાય.

દક્ષિણી નાટકમંડળીઓની એક અસર ફારસની હમણાં દર્શાવી તે, અને બીજી તે સૂત્રધાર સાથે વિદૂષકની વિચિત્ર હસામણી વાતચીતવાળી પ્રસ્તાવનાઓ, જે અનેક ગુજરાતી નાટકોમાં દીઠામાં આવે છે. ભજવાતાં નાટકોમાં સૂત્રધારની દક્ષિણી પાઘડી પણ આવી અસરનો લીસોટો ગણી શકાય. પારસી નાટકમંડળીઓની એક અસર 'રાહ અંગ્રેજી ચાલનો' એવાં સૂચનો મૂકવાં પડે એવાં ગાયનોમાં જોવી જોઈએ. સંસ્કૃત નાટકની અસર પ્રસ્તાવના, ભરતવાક્ય, પ્રવેશક, વિષ્કંભક, ગર્ભાંક આદિની યોજના, પાંચથીય આગળ વધતી અંકોની સંખ્યા, 'શિલા પર બેઠેલો રાઈ પ્રવેશ કરે છે' જેવાં અભિનય સૂચનો, સંવાદપદ્ધતિ, શ્લોકાત્મક કવિતા, એવા તેના બાહ્ય સ્વરૂપમાં ઘણાં ગુજરાતી નાટકોમાં સ્પષ્ટ કળાય છે. પ્રેમાનંદનાં કહેવાતાં ત્રણે નાટકો, હરિલાલ ધ્રુવના સંસ્કૃત રૂપકપ્રકારોના પ્રયોગો,[૨૨] અને સવિતાનારાયણનું 'રાજભક્તિવિડંબન' નામે ભાણ સંસ્કૃત નાટકની જ સીધી અસરનાં પરિણામ નાટકની પરાકાષ્ઠા વચમાં અને અન્ત સુખદ એવી 'રાઈનો પર્વત' જેવામાં જણાતી યોજના પણ સંસ્કૃત નાટકની છે. સંસ્કૃત નાટક રસપ્રધાન છે અને ઘણા ગુજરાતી નાટકકારોએ રસ-પરત્વે એવું વલણ બતાવેલું જણાય છે. છેલ્લી રહી અંગ્રેજી નાટકની અસરની વાત. સંસ્કૃત નાટક રસને, તો પશ્ચિમનું નાટક નાટ્યસંઘર્ષ (Conflict)ને નાટકનું પ્રાણતત્ત્વ માને છે. એવો આંતરબાહ્ય સંઘર્ષ યોજવામાં, પ્રસ્તાવના વિના નાટકને સીધું શરૂ કરવામાં, તેમ જ કરુણાન્ત નાટક લખવામાં ગુજરાતી લેખકોએ અંગ્રેજી નાટ્યપ્રણાલીનું અનુસરણ કર્યું છે એ દેખીતું છે. ગુજરાતી નાટક જેમ વિકસતું ગયું તેમ ભવાઈની અસર લુપ્ત થઈ, પછી સંસ્કૃતની પણ

(૨૨) 'આર્યોત્કર્ષ' (વ્યાયોગ), 'વિક્રમોદય' (અંક), અને 'વસંતવિલાસિકા' (વિલાસિકા) એ પ્રગટ થએલ છે. 'વસંતવિલાસિકા'ની પ્રસ્તાવનામાં, કર્તાએ એક ડિમ, એક પ્રકરણ ને એક નાટક લખવાં શરૂ કર્યાની ખબર આપી છે, બીજાં પણ કેટલાંક આરંભેલાં એમ તેનાં નામ આપી સુમનગ્ર ધ્રુવે 'પ્રહ્લાદ'ની પ્રસ્તાવનામાં જણાવ્યું છે.

જવા લાગી અને રહી તથા વધતી ચાલી તે એક અંગ્રેજી અને પ્રાશ્ચાત્ય નાટકની અસર, જે તે આજ સુધી ચાલુ રહી છે. કાવ્યનાટકો, ગદ્યનાટકો, ધ્યેયલક્ષી પ્રશ્નગર્ભ નાટકો, એકાંકી નાટકો આદિ પશ્ચિમના પ્રકારો આપણે ત્યાં પણ આવ્યા છે.

પ્રારંભકાળનાં ચાલીસપચાસ વર્ષનાં ગુજરાતી નાટકો તેમના લેખકોની નાટ્યપ્રતિભા કરતાં તેમની સંખ્યાથી વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. સૌ હોંસીલાઓનું નાટક રમકડું જ બની ગએલું. મુદ્રણયંત્રે લખ્યું છપાવવાની જબરી સવડ આપી તેનો લાભ પણ ઠીક લેવાતો હતો. એ કાળની હવે વ્યાજબી રીતે જ વિસ્મૃતિની ગતિને પામેલી ઘણી કાચીપાકી કૃતિઓની પ્રસ્તાવનામાં આ પોતાનો પહેલો પ્રયત્ન છે તેથી ભૂલચૂક માફ કરવાની લેખકોની વિનંતિ હોય જ છે ! પંદરસોળ નાનકડાં પાનાંથી માંડી બસોથી વધુ પાનાં સુધીનાં વિસ્તારના નાટકો ઈ. સ. ૧૯૦૦ સુધીમાં ઘણાં પ્રગટ થએલાં છે. એમાંનાં કેટલાંક વાર્તા ને નાટક વચ્ચેનો ભેદ સમજતાં નથી. થોડાક સંવાદ મૂકી પછી 'પછી આમ બન્યું' કરતું વાર્તાસ્વરૂપી લખાણ શરૂ થાય એવું એવી ઘણી ચોપડીઓમાં આવે છે ! નાટક બનાવવા ચાહી હોય એવી કૃતિઓમાંય નાટકકૌશલના વાંખા હોય છે. નાટચોચિત પ્રસંગો ને પરિસ્થિતિઓની પસંદગી તેમજ તેની સંકલના કરવામાં તેમ પ્રવેશો પાડવામાં અણઆવડત, પ્રસંગોની અસ્વાભાવિકતા, સંભાષણમાં સંસ્કૃત શ્લોકો સાથે લાંબા નિબંધો કે ભાષણો, વિદૂષકની અસ્વાભાવિક ને રસક્ષતિકારક લાગે એવી જ્યાં ત્યાં હાજરી, સંવાદોમાં કવિતાનો થતો અતિરેકભર્યો ઉપયોગ, સજીવ વ્યક્તિત્વવાળાં નહિ પણ ગુણદોષવાચક નામોવાળાં નામથી જ સૂચવાતા માનવપ્રકારનાં પ્રતિનિધિ જેવાં પાત્રો, અને પ્રમાણવિવેકનો તથા ઔચિત્યબુદ્ધિનો થોડોઘણો અભાવ—આ એ સમયનાં ઘણાં નાટક નામે ઓળખાવાયેલાં પુસ્તકોનાં સામાન્ય લક્ષણો છે. ઘણાં નાટકોનાં વસ્તુમાં મૌલિકતા પણ બહુ દેખાતી નથી. રણછોડભાઈનાં 'જયકુમારીવિજય' તથા 'લલિતાદુઃખદર્શક'નાં વસ્તુનું પાત્રનામો ને થોડી-

ઘણી વીગતો બાદ કરતાં બીજી રીતે અનુકરણ[23] કરવામાં આવેલું છે. 'જયકુમારીવિજય'માં પહેલીવાર ગુજરાતીઓને નાટકની રચના તરફ અભિમુખ કરવા હતા એટલે નાટકમાં ન ચાલે તેવુંય કેટલુંક તેમણે ચાહીને રાખ્યું છે (જે એ નાટકની ત્રીજી આવૃત્તિમાં થોડું કાઢી નાખ્યું છે), પણ શિખાઉ અનુગામીઓ કે સમકાલીનોએ તો તેનુંય અનુકરણ કર્યું છે. એથી જ તે વેળાની અનેક કાચી નાટ્યકૃતિઓમાં સંસ્કૃત શ્લોકોના ટેકાવાળાં લાંબાં પ્રવચનો, આરંભમાં આખા નાટકનો એકવાર સાર, લાંબી કવિતામાં લખાયેલા પત્રો ને એવું એવું કેટલુંક નજરે ચડે છે.

ગુજરાતી નવલકથા તેના પ્રારંભકાળથી ઐતિહાસિક અને સામાજિક એમ બે વહેણોમાં વહી છે, તેમ ગુજરાતી નાટકે પણ પારાણિક, ઐતિહાસિક અને સામાજિક વિષયોને આરંભકાળમાંથી જ પકડ્યા છે. પૌરાણિક કથાપ્રસંગોની નાટકો માટે થએલી ચૂંટણી તો જે માનસમાંથી મધ્યકાલીન આખ્યાનસાહિત્ય જન્મ્યું છે તે માનસનું જ ફળ છે. એ બધું કવિતામાં હતું ને આ ગદ્ય સાહિત્યપ્રકાર છે એ જ તફાવત. નર્મદ, રણછોડભાઈ, કાબરાજી આદિએ પૌરાણિક કથાપ્રસંગોને નાટ્યવિષય બનાવ્યા હતા તેનું અનુકરણ પણ થયું હશે. 'કરણઘેલો'[24], 'પ્રતાપ' (ગ. રા. ભટ્ટ), 'વીરમતી' (નવલરામ), 'કૃષ્ણાકુમારી' (નર્મદ), દેવળદેવી' (ભીમરાવ), 'રાણકદેવી રા'ખેંગાર,' 'પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ' જેવાં ઐતિહાસિક નાટકો, તથા પ્રહલાદ, સુદામા, નરસિંહ મહેતા, મીરાંબાઈ, સૂરદાસ જેવા ભક્તોનાં તથા ગોપીચંદ ને ભર્તૃહરિ જેવાંનાં ચરિત્રોનાં ધાર્મિક નાટકો લોકરુચિનો તથા લેખકનાં વલણોનો ખ્યાલ આપે છે. પણ તે વખતની છપાએલી કૃતિઓમાં તો મોટો સમૂહ સામાજિક નાટકોનો છે. એ વખતનો યુગધર્મ હતો સમાજસુધારાનો, અને જેમ દલપત–નર્મદાદિની

(૨૩) 'વિદ્યાવિજય' (૧૮૭૭), 'કજોડાંદુ:ખદર્શક' (૧૮૮૩), 'તારા, વીજળી કષ્ટ નિવારણ' (૧૮૮૯), 'રૂક્મણી નાટક' (૧૮૮૫) જેવાં નાટકો આનાં ઉદાહરણ છે.

(૨૪) એના પર નાટક લખાવીને કુંવરજી નાજરે કાબરાજીની મંડળીના ગુજરાતી પ્રયોગ થયા તેનીય પહેલાં ભજવેલું.

કવિતા તેમજ તેમના કાળના નિબંધો અન્યહેતુનિરપેક્ષ સાહિત્યસેવા અર્થે નહિ પણ લોકશિક્ષણને અર્થે જન્મ્યાં ને કામ કરી ગયાં છે, તેની જ રીતે પ્રારંભકાળનાં નાટકોએ પણ સમાજસુધારાના ધ્યેયની જ યથાશક્તિ સેવા કરી છે. જેમ યુરોપનાં ૧૮૯૦ પછીનાં નાટકો સામાજિક પ્રશ્નો ચર્ચતાં ધ્યેયલક્ષી નાટકો (Social problem plays) બન્યાં, તેમ આપણું પ્રારંભકાળનાં નાટકો પણ પોતાના અણઘડ કલાવિધાન સાથે બન્યાં તો છે એવાં જ ધ્યેયલક્ષી સામાજિક નાટકો. એમાં નાટ્યવિષય બનેલા આપણા સામાજિક પ્રશ્નો કયા તે તો તે નાટકોનાં નામો[૨૫] પરથી જ સમજી જવાય તેમ છે. સ્વદેશવત્સલતાથી પ્રેરાયેલાં 'આર્યોત્કર્ષ,' 'રાજભક્તિ-વિડંબન' ને 'ભારતદુર્દશા' જેવાં[૨૬] નાટકોય લખાયાં છે, પણ તે ઝાઝાં નથી. સમાજસુધારાનો કે સનીત, સત્ય, નીતિ ઈત્યાદિનો બોધ નાટ્યતત્ત્વને જોખમાવીને ડોકું આગળ કાઢે તેનું સીધું ઉપદેશપ્રાધાન્ય તે કાળની ઘણી કૃતિઓનું મોટું લક્ષણ છે.

લોકશિક્ષણ અને સુધારાના યુગધર્મની, પ્રારંભકાળના ગુજરાતી નાટકે પોતે તેનું સાધન કે વાહન બની આમ યથાશક્તિ સેવા કરી છે ખરી, પણ નાટ્યકલાની કે નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપની બહુ સેવા તેમાંના મોટા ભાગથી થઈ જણાતી નથી. નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ નિઃસત્ત્વ, કાચા અને અણઘડ સાહિત્ય માટે જ ભાઈ લલ્લુને નાટકનું ચેટક મૂકી દેવા જેવી નવલરામને સલાહ આપવી પડી હશે,[૨૭] અને રમણભાઈને લખવું પડ્યું હશે :

(૨૫) મોટા ભાગનાં સામાજિક નાટકોનાં નામ વિષયવાચક હોય છે. જેમકે, બાળવિધવાદુઃખદર્શક, વિજયાવૈધવ્યદુઃખદર્શક, લલિતાદુઃખદર્શક, વિદ્યા-વિજય, કન્યાવિક્રયખંડન, સ્વયંવરોદય, વિધવાકેશવપનનિષેધક, સુધારાદિગ્દર્શક, ત્રાસદાયક તેરમા દુઃખદર્શક, દુનિયાદર્પણ (વિધવા પુનર્લગ્નનો વિષય), વ્યવહારોપયોગી, વ્યભિચારખંડન, મિથ્યાજ્ઞાનખંડન, મદ્યપાનદુઃખદર્શક ઈ. ઈ.

(૨૬) ત્રણેના કર્તા અનુક્રમે, હરિલાલ ધ્રુવ, સવિતાનારાયણ, અને અમૃતકેશવ નાયક. (૨૭) 'નવલગ્રંથાવલિ' ભા. ૨.

'સંભાષણમાં વાર્તા મૂકવાથી અને ગદ્ય ભાષણ કરતાં પાત્ર થાકે ત્યાં તેને ગાવા માટે પદ્ય મૂકવાથી નાટક થાય છે, એ સહેલો માર્ગ જડવાથી ઉચ્ચ લક્ષ્ય વીસરાઈ ગયું......બીજુ કાંઈ લખી શકે નહિ તે નાટક લખે એવી સ્થિતિ થઈ ગઈ. એથી પણ સહેલો નવલકથા લખવાનો માર્ગ નીકળ્યો ત્યારે એ ગ્રથકર્તૃત્ત્વના ઉપાસકોએ નાટકનો કેડો મૂક્યો.'

('કવિતા અને સાહિત્ય'–વો. ૩, પૃ. ૨૫૨)

એવા ઢગલામાંથીય ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ અમુક પ્રમાણમાં દાખવતી કેટલીક મુકાબલે સારી કૃતિઓ તારવી શકાય એમ છે. 'મિથ્યાભિમાન' (દલપતરામ), 'બાલકૃષ્ણ વિજય' (નર્મદ), 'લલિતાદુઃખદર્શક' (રણછોડભાઈ), 'બેજન અને મનીજેહ' (કાબરાજી), 'વીરમતી' (નવલરામ); 'અનલરાય અને લાલૅમા,' 'કળિયુગન્યાય દર્શન' (મણિશંકર પંડિત), 'પ્રતાપ નાટક' (ગણપતરામ ભટ્ટ), 'ગોપીચંદ' (ધ્રુવ ને સોમાણી), 'કાન્તા' (મણિલાલ દ્વિવેદી), 'દેવળદેવી' (ભીમરાવ), 'સંગીત કાદંબરી' (દુર્ગાનાથ દવે), 'પ્રહ્‍લાદ' (હરિલાલ ધ્રુવ), 'શાન્તિસંહાર' (કૃષ્ણરાવ) અને 'અમરસત્ર' (દોલતરામ પંડ્યા) જેવાં નાટકો આવી કૃતિઓ ગણાય.

આમાંથી પ્રારંભકાળનાં ગુજરાતી નાટકના વિકાસનાં સીમાચિહ્નો જેવાં ગણાશે આ ચાર : વસ્તુસંકલનામાં સંભવાસંભવ અને પ્રમાણના વિવેકનો અને કવિતામાં કેટલીકવાર ઔચિત્યનો અભાવ દેખાડતું, ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ખૂબ ભજવાઈ કુલીન પણ મૂર્ખ વરને તથા કર્કશા સાસુનણંદને પનારે પડેલી સુશીલ લલિતાનાં વસમાં વીતકો વડે પ્રેક્ષકોનાં દિલને હલાવી અસર કરનારું ઘણાં પૌરાણિક અને સામાજિક નાટકો લખી ગુજરાતી નાટકના પિતા કહેવાયેલા રણછોડભાઈ ઉદયરામનું કન્યાકેળવણી અને સ્નેહલગ્નની નાટકદેહી વાર્તા જેવા એમના પહેલા નાટક 'જયકુમારી વિજય' કરતાં ચડિયાતું, કેટલાંક વરસ લગી અનુકૃતિપ્રેરક બનેલું, સુધારાલક્ષી, ગુજરાતનું પહેલું કરુણાન્ત નાટક 'લલિતા દુઃખદર્શક' (૧૮૬૬); કેટલીક નર્મદશૈલીની સારી કવિતાવાળું, વીર શૃંગાર કરુણ ને અદ્‍ભુત રસ યથાપ્રસંગ જમાવતું. જૈન સત્તાકાંક્ષા ને ખટપટ તથા ગણિકા–સંસ્થાના ઉલ્લેખવાળું ઐતિહાસિક વાતાવરણ રજૂ કરતું, સારા

નાટ્યસંઘર્ષવાળું, સિદ્ધરાજને જ્ઞાની રાજા તરીકે ઉદાત્ત પાત્રત્વ અર્પતું, મુનશીના આનંદસૂરિના પૂર્વજ જેવા જ્ઞાનવિજય, કામ અને શુદ્ધ પ્રીતિનું સુંદર દર્શન કરાવતાં લાલરાજ અને સુભગા તેમજ નાનામોટાં સૌ પાત્રોના નિરૂપણમાં જનસ્વભાવપરીક્ષા અને કૌશલ દાખવતું, સમાપ્તિમાં પરાકાષ્ઠા વેળા સારી કલા ચમકાવતું પણ કવિતા, જ્ઞાનગોષ્ઠિ પ્રવેશસંખ્યા આદિમાં પથારો કરી બેઠેલું, થોડી કાપકૂપ સાથે અભિનેય બની શકે તેવું, 'ભટના ભોપાળા' ના સફળ રૂપાન્તરકારનું મૌલિક ઐતિહાસિક નાટક 'વીરમતી' (૧૮૬૯); સંસ્કૃત શૈલીનું, નબળા હાસ્ય અને સબળ વીર તથા કરુણ રસવાળું, અકબર-પ્રતાપ સંગ્રામના વાતાવરણને તથા પ્રતાપનાં ક્ષાત્રવટ ને ટેકને સજીવ તથા અમર કરી જતું, નાયકપત્નીના એક અપવાદ સિવાય અન્ય સ્ત્રીપાત્રો વિનાનું, બીબો મુસલમાનો તથા વાણિયાબ્રાહ્મણની બોલીનો ઉપયોગ કરતું, 'શું શાં પેસા ચાર' જેવા શબ્દોમાં હીણાયેલી ગુજરાતી ભાષાની વીરરસક્ષમતા સિદ્ધ કરવા મથતું, સ્વગતોક્તિઓ, લાંબાં આવેશપૂર્ણ ભાષણો અને બારોટની વીરરસ ઉછાળતી છતાં લંબાણ ને પુનરુક્તિ કરતી કવિતાથી મંદકાર્ય અને દીર્ઘસૂત્રી બની ગએલું સુવાચ્ય 'પ્રતાપ નાટક' (૧૮૮૩); અને પ્રથમ તથા અંતિમ પ્રવેશોમાં સાવ ભિન્ન પરિસ્થિતિમાં રજૂ કરાતા નાયક-નાયિકાના મિલનની યોજનામાં કલાદૃષ્ટિ દાખવતું, બાહ્ય સ્વરૂપમાં સંસ્કૃત નાટકની અને આંતર સ્વરૂપમાં ને ખાસ તો ઉત્તરાર્ધમાં શેક્સપીયરી શોકાન્તિકાની અસર ને દબછબ વ્યક્ત કરતું, નાયિકાના સતીત્વનું પારખું લેતા અને તેનો તથા તેના મીર પીર પતિનો ભોગ લેતા હારચ્છેદનના બનાવને અપ્રતીતિકર રીતે નાટકના અન્તમાંની દુર્ઘટનાનું નિમિત્ત બનાવતું, નાયકનાયિકા અને રાજારાણી સિવાય બીજાં પાત્રોને કવિન્યાય આપતું, તરલાના પાત્રમાં આંતઃસંઘર્ષનું સારું ચિત્ર આપતું, વિદૂષકિયા હાસ્યના અભાવને લીધે તેનાં સમકાલીન નાટકોથી જુદું તરી આવતું, સંસ્કૃત નાટકોમાંની કવિતાની પ્રણાલીની સમરવર્ણન અને પ્રકૃતિશોભાન નરસિંહરાવ-રમણભાઈપ્રશંસિત કેટલીક સારી કવિતાવાળું, ધીમો પણ

ચાલુ ક્રિયાવેગ અને આગલાં નાટકો કરતાં વધુ પ્રમાણભાન દેખાડતું, શિષ્ટ રસવાહી પણ છરન્ત બોલીની ચોટ વિનાના અત્યારે મોળા લાગે એવા સંવાદવાળું, શિષ્ટ કરુણાન્ત પ્રકરણ 'કાન્તા (૧૮૮૪).

આગળ નોંધેલાંમાંથી બાકીનાંનો મિતાક્ષરી પરિચય આપવો હોય તો, 'મિથ્યાભિમાન' (૧૮૭૧) એ ફાર્બસ પાસેથી સાંભળેલા એક નાટકના અંગ્રેજી અનુવાદ પરથી દલપતરામે કરેલ રૂપાન્તર 'લક્ષ્મી નાટક'ના કરતાં ચડિયાતું, છતાં તેની માફક ભવાઈની અસર વ્યક્ત કરતું હાસ્યકટાક્ષપ્રધાન બોધલક્ષી નાટક છે. 'બાળકૃષ્ણવિજય[૨૮] તેની તે વખતનાં અનેક ગુજરાતી નાટકોની પ્રસ્તાવનાઓમાં વિશિષ્ટ ભાત પાડતી પ્રસ્તાવનાને લીધે, ગોપીવસ્ત્રહરણ તથા કંસવધ સંસ્કૃત નાટકની શિષ્ટ-માન્ય પ્રણાલી અનુસાર અનુક્રમે વિષ્કંભકમાં કથિત અને નેપથ્યમાં સૂચિત રાખીને ટૂંકાં ઝડપી દશ્યોમાં તેમાં બતાવાતી કૃષ્ણલીલાને લીધે, તેમજ ત્રીજા ચોથા અંકમાંની કેટલીક સારી કવિતાને[૨૯] લીધે નર્મદની નાણાંભીડ ભાંગનાર પણ સતેજ નાટ્યદષ્ટિ ને નાટ્યકલા વિનાનાં તેનાં

(૨૮) પ્રગટ થયું ઈ. સ. ૧૮૮૬માં, પણ તેનો પહેલા ત્રણ અંક સુધીનો ભાગ ઈ. સ. ૧૮૭૮માં ભજવાયેલો.

(૨૯) ચોથા અંકમાં ચારણી રેણકી છંદના સરસ રાસવર્ણનનો ખૂબીથી ઉપયોગ કર્યો છે. જુઓ,

ગોપી : વનઝન વન સઘન, સદન નદી ઉપવન, કુસુમ નિરખી મન મુદિત હસે;
નિરમળ શશિ ગગન, પવન ગતિ ઉદીપન, લગન ઈછત તન પતિસું ધસે;
ઝગઝગ છબી ઉગટ, મુગટ મણિ ઝળકટ, લટક મટક પ્રતિ અંગ વસે,
નટવર તજી કપટ, ઉલટ ધરિ લટપટ, પ્રગટ રમે મુજ સંગ રસે.

કૃષ્ણ : સુવરણ મણિ વસન, પ્રસત ભસ દરસન, મંડળ સુંદર તેજ તરે,
તણ ઠણ રવ ઝણણ, તણણ ઘમ ઘુમઘુમ, રમક ઝમક સુર મધુર ભરે;
સુલખણ સજ વદન, મદન રતિ યનમન, નયન નયન શર કેલિ કરે;
ધનધન રત શરદ, વરદ વ્રત સ્મરમદ, ગોપિ પ્રેમ પદ ઉચ્ચ ધરે

અન્ય[30] નાટકોમાં સહેજ તરી આવે એવું છે. 'બેજન અને મનીજેહ (૧૮૬૯) 'શાહનામા'માંના ઈરાની ઇતિહાસના એક પ્રસંગ પર પારસી ગુજરાતીમાં લખાયેલું તે કાળની રંગભૂમિનું ખૂબ લોકપ્રિય નાટક હતું. 'અનલરાય અને લાલબા' (૧૮૮૧) પણ પારસી ગુજરાતીમાં લખાયેલું, રાજપૂતી અને રજપૂતાણીના સતીધર્મને નાટ્યવિષય બનાવતું, રંગભૂમિના બરના સંવાદ ને અસરવાળું ચતુરંકી કરુણાન્ત નાટક છે. ગામડાંમાં ડિસ્ટ્રિક્ટ ફરતા સાહેબો અને તેમના શિરસ્તેદારોની લાંચિયા પ્રકૃતિ, વેઠ, લાંચ તથા અંધેરી નગરીના રાજાના જેવો ન્યાય ઉઘાડાં પાડતું હાસ્યરસિક 'કળિયુગન્યાયદર્શન' (૧૮૮૩) અત્યારેય ભજવવા જેવું છે. ગોપીચંદની સાથે જ ગોરખ–મચ્છેન્દ્રના સમબલ બની જતા વસ્તુવાળું 'ગોપીચંદ' (૧૮૮૪) અદ્ભુત બનાવો, સારી કવિતા અને આર્જવ તથા આવેશવાળા સંવાદથી ઠીક રસિક બનેલું નાટક છે. 'દેવળદેવી' ભીમરાવ દિવેટિયાએ ૧૮૭૦ પછી તરત જ લખવું શરૂ કરેલું પણ ૧૮૯૬ માં પ્રગટ થએલું, 'કરણ ઘેલો' નવલકથાની ઘણી અસર વ્યક્ત કરતું ને તેની માફક લાંબું પથરાયેલું, ઝાંખા પાત્રાલેખન અને ધીમા કાર્યવેગવાળું, સારી કવિતાથી યુક્ત કરુણાન્ત નાટક છે. 'સંગીતકાદમ્બરી' (૧૮૯૭) ને મણિલાલ, બાલાશંકર, 'કાન્ત' આદિએ તત્કાલીન નાટકસમૂહમાં સારું કહેલું, પણ મરાઠી 'સંગીતશાપસંભ્રમ' પરથી એ લખાયું છે એટલે એની મૌલિકતાનું પ્રમાણ ઘટી જાય છે. કવિતા, ભાષા વગેરે બાબતોમાં એની શિષ્ટતા તરી આવે એવી છે. ગ્રીક અથવા અત્યારના એકાંકી નાટકના લખનારને હાથે જેનો ત્રીજો અંક જ મુખ્ય નાટક બને એવું 'પ્રહ્લાદ' સંસ્કૃત નાટકની રૂઢિને અનુસરે છે. જુદાં જુદાં ગામડિયો, મારવાડી શાહુકાર, હલવાઈ, હુમકાશા, સુંથો આદિ પાત્રોની બોલીઓ, સમાજસુધારણાનો

(૩૦) એ 'સારશાકુન્તલ,' 'રામજાનકીદર્શન,' 'દ્રૌપદીદર્શન' અને 'કૃષ્ણાકુમારી.' છેલ્લી કૃતિને નર્મદ 'ગદ્યપદ્યાત્મક સંવાદ' કહે છે, જેમ 'નર્મગદ્ય'માંના 'તુળજા-વૈધવ્યચિત્ર'ને પણ સંવાદ કહે છે. એના બાહ્ય નાટકકારને માટે નર્મદની નોંધ વાંચવા જેવી છે. (જુઓ 'જૂનું નર્મગદ્ય'–પૃ. ૨૪૪–૪૫ ની પાદટીપ).

પ્રચ્છન્ન હેતુ સારે એવા બાળલગ્ન, કન્યાવિક્રય ઈ૦ના ઉલ્લેખવાળું અર્વાચીન પાત્રોવાળું પણ પૌરાણિક વાતાવરણને વિસંગત 'કૉમિક', અને કાવ્યત્વની ઝાઝી છત વિનાની ગેય કવિતાની બહુલતા એના વિશેની નોંધપાત્ર બાબતો ગણાય. 'ભ્રાન્તિસંહાર' (૧૮૯૯) કજોડાંના પ્રશ્ન પરત્વે સમગ્ર ગુજરાતી સંસારનું સુધારક દૃષ્ટિએ દર્શન કરાવતું, નાટક માટે તો અત્યંત આવશ્યક એવી વિગતોના તિરસ્કારની કલા (Art of omission) ની ઊણપ દેખાડતું, હાસ્ય અને કરુણ વાળું, સુવાચ્ય કરુણાન્ત નાટક છે. 'અમરસત્ર' (૧૯૦૨) સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીનું, કેટલેક સ્થળે સ્વાભાવિકતા અને નાટ્યદૃષ્ટિનો અભાવ દાખવતું, રાજખટપટના સારા ચિત્રણવાળું, ગુણદોષવાચક પાત્રનામોવાળું, સંસ્કૃતપ્રચુર ભાષાવાળું, શિષ્ટ સુવાચ્ય બોધક રૂપકનાટક છે: નાટક એટલે રંગભૂમિના ખરતું નાટક નહિ, પરંતુ નાટકનું પુસ્તક છે.

આ બધી થઈ નવજાત ગુજરાતી નાટકશિશુ ભાંખોડિયાંભેર ચાલતાં શીખ્યું તે સમયની વાત. એના સંબંધમાં નોંધપાત્ર બિના તો દલપતરામ, નર્મદ, નવલરામ, રણછોડભાઈ, કાબરાજી, મણિલાલ દ્વિવેદી, હરિલાલ ધ્રુવ, પ્રેમાનંદનાં નાટકોના અજ્ઞાતનામા કર્તા, કવિ લલિતાશંકર વ્યાસ,[૩૧] ભીમરાવ ને કૃષ્ણરાવ દીવેટિયા, ડોલતરામ પંડ્યા જેવાં બીજી રીતે સાહિત્યમાં પ્રતિષ્ઠિત એવાં નામો નાટકો સાથે જોડાયલાં ભાળીએ છીએ એ છે. અરે, ગોવર્ધનરામ જેવા ગોવર્ધનરામે પણ નાટક પર કલમ ચલાવી જોવાનો પ્રયાસ કરેલો.[૩૨] આ હકીકત એ બતાવે છે કે નાટકના સાહિત્યપ્રકારે જેમ સંખ્યાબંધ શીખાઉઓને તેમ વિદ્વાન કવિ–લેખકોને પણ પોતા તરફ આકર્ષ્યા હતા. એની નિષ્ઠાળુ ઉપાસના રણછોડભાઈ જેવાએ કરી તેવી બનવાથી થઈ નથી એ વાત સાચી છે, પણ કંઈ નહિ તો

(૩૧) નર્મદના એક અનુયાયી હતા, નાટકકાર હતા. 'હરિશ્ચંદ્ર,' 'કરણઘેલો,' 'પાંડવવિજય' જેવાં ઘણાં નાટક તેમણે લખ્યા છે, જે તેમના સમયમાં ભજવાયાં હતાં.

(૩૨) એમની કૃતિનું નામ 'ક્ષેમરાજ અને સાધ્વી' સરસ્વતીચંદ્રનું સેવામય ઉત્તરજીવન એમાં બતાવવું ધાર્યું હતું. પણ એ અધૂરું રહ્યું તેમ આશા સત્વવાળું બન્યુ નહિ, એટલે અપ્રગટ રહ્યું છે.

એકાદ બે નાટક લખી જોવાનું મન તે કાળના આપણા સાહિત્યકારોને થયા વિના રહેલું નહિ એ જ આપણે તો નોંધવાનું છે. તે કાળના એટલે મોટેભાગે ઈ. સ. ૧૯૦૦ સુધીના. પણ ત્યારપછીના આજ સુધીના સમયને પણ એ જ વાત લાગુ પડે તેમ છે. રમણભાઈ, 'કાન્ત', ન્હાનાલાલ, ઠાકોર, મુનશી અને તેમની પછીના ઘણા સાહિત્યકારોના નાટકલેખનના પ્રયાસો એ સાબિત કરે છે.

૪

ઈ. સ. ૧૯૦૦ પછીના પ્રવાહો

ઇ. સ. ૧૯૦૦ની પહેલાંનાં ચાલીસ વરસ કરતાં તેની પછીનાં ચાલીસ વરસમાં ગુજરાતી નાટકે રમણભાઈ, ન્હાનાલાલ, મુનશી, ઉમરવાડિયા, રમણલાલ, ચંદ્રવદન, શ્રીધરાણી અને ઉમાશંકર જેવાને હાથે કલાવિધાનની તેમ વિધવિધ નાટકપ્રકારોની બાબતમાં ગણનાપાત્ર પ્રગતિ દેખાડી છે. એ આપણને એમ કહેવા અવકાશ આપે છે કે વીસમી સદી ગુજરાતી નાટકનું નવું પ્રકરણ ઉઘાડે છે. ગુજરાતી નાટક એમાં કેટલાંક નવા પ્રસ્થાન આદરે છે.

તેમાંય વીસમી સદીની પહેલી વીસી કરતાં બીજીને ચોપડે ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ વધુ જમા થયો છે. પણ પહેલી વીસી બે ગૌરવવંતાં નામોને લીધે બીજીની બરાબરી કરે છે એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય એમ છે. એ નામો તે રમણભાઈ અને કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં. એમાં પહેલાએ આપણાં શિષ્ટ નાટકોના શિરોમણિ 'રાઈનો પર્વત' નાટક વડે, અને બીજાએ તેના ન્યારા સાહિત્યકીય વ્યક્તિત્વે ઘડી આપેલા વિશિષ્ટ નાટકપ્રકારથી ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના ઇતિહાસમાં પોતાને માટે સ્થાન મેળવી લીધેલ છે. એમની નાટ્યસેવાનો સહેજ વિસ્તૃત પરિચય આથી જરૂરી બને છે.

'રાઈનો પર્વત'

એક જ સંગ્રામના સંગ્રામજિત્ વીર (Hero of one battle) જેવા રમણભાઈ નીલકંઠની આ એકની એક નાટ્યકૃતિ છે. 'કાન્તા'

પછીના ગાળામાં મન હારે એવું એકે શિષ્ટ નાટક ન ભાળવાથી એવું એક - લખવાના તેમને સ્ફુરેલા સંકલ્પનું કદાચ એ પરિણામ હોય. એનું બાહ્ય સ્વરૂપ સંસ્કૃત નાટકનાને મળતું[33] અને આંતર પ્રાણ શેક્સ્પીયરી નાટકનાના જેવો[34] છે. એ છે સ્પષ્ટ રીતે ઉદ્દેશપ્રધાન નાટક રમણભાઈએ એક સાથે સંસારસુધારાની પોતાની પ્રિય પ્રવૃત્તિની નાટક પાસે સેવા કરાવવા અને પોતાની નીતિભાવનાનું તેમાં સ્થાપન કરવા તાક્યું છે. 'સાંઈઆંસે સબ કુછ હોત હૈ...' એ દુહાની પ્રેરક વારતાના જૂનવાણી કે મધ્યકાલીન વાતાવરણ ને રજવાડી પાત્રોમાં સમાજસુધારાની અર્વાચીન પ્રવૃત્તિને સહાયક તત્ત્વો ને રંગો મૂકાયાથી તેમાં પ્રતીત થતા આંતર વિસંવાદ, અને નાટયદૃષ્ટિએ અનિવાર્ય નહિ તેટલા કર્તાના હેતુને ઉપકારક લાગતા પ્રવેશોને લીધે થએલા અતિવિસ્તાર જેવા દોષ નાટકમાં આ ઉદ્દેશ-પૂજાને લીધે જ પેસી ગયા છે. તેમ છતાં, ઉદ્દેશને પ્રારંભકાળનાં નાટકોની જેમ નિબંધિયાં ભાષણોથી નહિ, પણ વસ્તુ અને પાત્રોના વણાટ ભેગો વણી લઈને, એટલે કે નાટકને નાટક રાખીને સાધવો કર્તાએ ધાર્યો છે. એટલે નાટકનો કલાદોર અવારનવાર ભલે ઢીલો મૂક્યો, પણ હાથમાંથી સાવ છટકવા એમણે દીધો નથી. પાત્રો, પ્રસંગો તથા હાસ્યશૃંગારકરુણાદિ રસો નાટકની જરૂરત પૂરી પાડતા જઈ કર્તાના ઉદ્દેશને પણ સાથોસાથ સાધી આપે છે. નાટકનો ઉપાડ, પહેલા બે અંકોમાં નાટકના કાર્યને ધક્કો આપી સાથોસાથ રજૂ કરેલ રાઈ ને જાલકાના સ્વભાવ–દૃષ્ટિ–સાધનભેદ, રાઈના આંતરિક મંથનનું ઉઠાવદાર ગતિશીલ ચિત્ર, રાઈ

(૩૩) જુઓ એનાં સવાદ અને કવિતા, 'દુર્ગેશ ને કમલા બેઠેલાં પ્રવેશ કરે છે' જેવા દશ્યસૂચનો, નાટકનું સંસાંકી સ્વરૂપ, પતાકાસ્થાનકનો પ્રયોગ (અંક ૨, પ્ર. ૩), ભરતવાક્યની નાતનો સમાપ્તિશ્લોક, પાંચમા અંક પછી મંગલાન્ત અર્થે મધ્યમ સૂરમાં ગોઠવાયેલા બે અંકો, અને શૃંગાર. હાસ્ય ને કરુણ જેવા રસોની વ્યવસ્થા.

(૩૪) એની સાબિતી આપશે નાટકનો પ્રારંભ, વસ્તુસંકલના, પાત્રોનું આલેખન અને ખાસ તો એમાંનો બાહ્યાભ્યંતર સંઘર્ષ.

અને લીલાવતીના તથા લીલાવતી અને માલણવેશા જાલકાના મિલનની તેમજ અમૃતદેવીની મૃત્યુશય્યાની અને છેલ્લાં બે દૃશ્યોની નાટ્યતત્ત્વપૂર્ણ પરિસ્થિતિઓનું સર્જન, કર્તાના ભદ્રંભદ્રના ભાઈ જેવા વિદૂષકધર્મી વંજુલ દ્વારા તેમ બીજી રીતે નાટકમાં રેલાવેલ હાસ્યથી અને દુર્ગેશ–કમલા તથા જગદીપ–વીણાવતીના પ્રણયશૃંગારથી સાધેલી હેતુપુષ્ટિ ઉપરાંત પૂરું પાડેલું નાટ્યોપયોગી રંજન: આ સર્વ રમણભાઈનું નાટ્યકૌશલ પુરવાર કરે તેવાં છે. આમ તો નાટકનું પાત્રાલેખન કર્તાના ઉદ્દેશને અધીન છે, છતાં રમણભાઈની ખરી સિદ્ધિ વસ્તુસંકલનામાં નહિ તેટલી પાત્રાલેખનમાં રહેલી છે. આઠમી ગુજરાતી સાહિત્યપરિષદમાં પોતે દર્શાવેલી 'હાલને અવસરે લઘુભાર નાટ્યરચનાઓ કરતાં પાત્રોના સ્વભાવમાં સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ તથા અન્વેષણ કરનારાં નાટકોના સાહિત્યની આવશ્યકતા' કેમ પૂરી પડાય તેનું દૃષ્ટાંત એમણે આ નાટકના પાત્રાલેખન દ્વારા જાણે પહેલેથી આપી દીધું લાગે છે. નીતિપ્રેમી, પ્રભુનિષ્ઠ, સમાજસુધારક રમણભાઈનો ભાવનાપુત્ર રાઈ અને તેના કરતાં ભિન્ન નીતિનો આશ્રય લઈ આખરે તેની નીતિને સાચી ઠરાવનારું, સાધનની શુદ્ધિની અગત્ય સિદ્ધ કરવા યોજાયેલું, નાટકનું સૌથી તેજસ્વી પાત્ર જાલકા ગુજરાતી સાહિત્યનાં અમર પાત્રો છે. નાનાં મોટાં બીજાં બધાં પાત્રોને પણ પોતાનું અનોખું વ્યક્તિત્વ અપાયું છે. રાઈનો તથા નાટકના સૌથી કરુણ પાત્ર લીલાવતીના અંતરનાં ઊંડાણ અને સૂક્ષ્મ મનોવ્યાપારોનું દર્શન કર્તાએ કુશળતાપૂર્વક કરાવ્યું છે. નાટકમાંનાં બે લયમધુર અને અર્થસુંદર ગીતો એમના કવિપણાનો પરચો આપવા સાથે બાકીના બહુધા અર્થાન્તરન્યાસી શ્લોકમુક્તકોને બદલે એવાં વધુ ગીતોથી નાટકને એમણે કેમ શોભાવ્યું નહિ એવી ફરિયાદ કરવા આપણને પ્રેરે તેવાં છે. પાત્રોના સંવાદની ભાષા સંસ્કારી અને પ્રવાહી છે, પણ જીવન્ત બોલીને બદલે એ વધુ પડતી શિષ્ટ, સાહિત્યની કે પુસ્તકિયા ક્યારેક લાગે છે. અભિનયાનુકૂલ સામગ્રી નાટકમાં ઠીક વેરાયેલી હોવા છતાં 'રાઈનો પર્વત' અનભિનેય રહ્યું છે તેનાં કારણોમાં ત્વરિત પ્રસંગપરંપરાના અને કાર્યવેગના

અભાવ અને નાટકના પ્રસ્તાર ઉપરાંત વિસ્તારી ને (સાત્વિક પણ) ક્યારેક મોળો લાગતો એનો સંવાદ પણ ખરો. વસ્તુસંકલનાની દૃષ્ટિએ છેલ્લા બે અંકો કડક નાટ્યદૃષ્ટિના આગ્રહીઓની ટીકા વહોરી લે એવા છે. બધું કહ્યા પછી આટલું તો ચોક્કસ કે સાહિત્યકાર રમણભાઈનાં કવિ,- નાટકકાર ને હાસ્યકાર સ્વરૂપવિશેષોના તથા વ્યક્તિ રમણભાઈનાં સમાજસુધારક અને પ્રાર્થનાસમાજી આસ્તિકનાં સ્વરૂપોના એકદિલ સહકાર્યનો લાભ પામેલું 'રાઈનો પર્વત' પુરોગામી ગુજરાતી નાટકો કરતાં નાટ્યકૌશલમાં તેમ સાહિત્યકૃતિ તરીકે બધી રીતે ચઢિયાતું હોઈ ગુજરાતી નાટકની પ્રગતિનું એક મહત્ત્વનું સીમાચિહ્ન છે.

ન્હાનાલાલનાં નાટકો

'રાઈનો પર્વત' પ્રગટ થયું તે વર્ષમાં કવિશ્રી ન્હાનાલાલનું 'જયા અને જયન્ત' નાટક બહાર પડ્યું હતું. પણ તે રજૂ કરે છે તે નાટક-પ્રકારનો પહેલો નમૂનો 'ઇન્દુકુમાર–અંક ૧' તેનીય પહેલાં પ્રગટ થઈ ચૂકેલું. કવિનાં એ નાટકો ગુજરાતી નાટકનું એક નવું પ્રસ્થાન છે. પોતાની એ પ્રકારની પહેલી કૃતિના સાહિત્યસ્વરૂપનો પરિચય આપતાં કવિએ તેને દૃશ્ય નહિ પણ શ્રાવ્ય, 'ક્લાસિકલ' નહિ પણ 'રોમાન્ટિક' પદ્ધતિનું, અને કાલિદાસ કે શેક્સપીઅરની શૈલીનું નહિ પણ શેલીના 'પ્રોમિથિયસ અન્બાઉન્ડ' અને ગેટેના 'ફાઉસ્ટ'ની શૈલીનું ભાવપ્રધાન નાટક (Lyrical Drama)-કહ્યું છે.[૩૫] કવિશ્રીના નાટકપ્રકારના એમણે પોતે આપેલા પરિચય કરતાં વધુ સાચો પરિચય બીજે કોઈ ભાગ્યે જ હશે. કવિનું લક્ષ પ્રતિપાદ્ય ભાવના પર વિશેષ રોકાયેલું હોવાથી નાટક-માંનાં વસ્તુ, પાત્રાલેખન, સંવાદ આદિ અંગોને સાધ્ય બનો એસની એ ભાવનાનાં સાધન કે ખાટી બનવું પડ્યું હોય છે. પોતાનો ઉદ્દેશ સારે એવું પ્રસંગાદિનું માળખું તૈયાર કરી લીધા પછી એના પર બહુ ધ્યાન કવિ આપતા જણાતા નથી. દૃશ્ય નાટકનું પ્રસંગબહુલ અને સ્પષ્ટરેખ વસ્તુ તથા તેની ઘટ ગૂંથણી કવિનાટકોમાં આ કારણે જોવા મળશે નહિ.

(૩૫) 'ઇન્દુકુમાર' અ. ૧ ની પ્રસ્તાવના.

કાર્ય ઝાઝું ને ઝડપી નહિ પણ સંવાદ ને ગીતો વચ્ચેથી ધીમે ધીમે માર્ગ કરતું ચાલે છે. પાત્રો ભાવનાનાં ઉભયપક્ષી પ્રતિરૂપો જેવાં, ક્રિયાશીલ નહિ તેટલાં ઉદ્ગારશીલ અને પ્રકાર (Type) જેવાં હોય છે એટલે તેમાં ધરતીનાં માનવીની જીવન્તતા ઓછી લાગે છે. બધાં નાટક કવિએ લખ્યાં છે ગદ્યમાં નહિ, પણ પોતે જેને ડોલનશૈલી કહે છે એમાં. ભાવની અભિવ્યક્તિમાં છટા અને ભાષાનાં લાઘવ અને વૈભવ તથા માધુર્ય અને ચોટ એ શૈલીએ સારી રીતે સાધી આપેલ છે. પણ બીજે પક્ષે, એ શૈલી પાત્રોના સંવાદની ભાષાની જીવન્તતા ને વાસ્તવિકતાની પ્રતીતિને ઘણી બાધાકર નીવડે છે અને કેટલીક વાર શબ્દાળુ ને આડંબરી બની જાય છે. કવિની સર્જક કલ્પના, કવિદૃષ્ટિ અને રસિકતા નાટકોનાં સ્થલ-કાલ અને વાતાવરણને અદ્ભુતરસિકતા તથા કાવ્યમયતાથી એવાં લપેટે છે કે 'આત્મા શું વિશાલ વ્યોમ, પ્રેમભક્તિની આ ભોમ', એ 'પ્રેમકુંજ'-માંની એમની પંક્તિને એમનાં નાટકોના વાતાવરણના પરિચય માટે વાપરી શકાય. કવિતા અને ગેયતાથી ભરેલાં, કલાત્મક રીતે મૂકાયેલાં, અને પાત્રમાનસ તથા પરિસ્થિતિઓને અનુરણન, સૂચન કે ભાષ્યથી ગ્રીક નાટકના 'કોરસ'ની પેઠે અજવાળતાં ગીતો તો કવિનાં નાટકોનું એક મુખ્ય લક્ષણ ને આકર્ષણ બની રહે છે.

આવાં આવાં લક્ષણો ધરાવતાં એમનાં નાટકો વસ્તુતઃ નાટકોનો નહિ પણ કવિતાનો રસાનુભવ કરાવે છે. જ્યારે એમના કવિ-આત્માએ એક જુદી રીતે પોતાની જાતને વ્યક્ત કરવા ચાહ્યું ત્યારે તેણે પ્રયોજ્યું તો નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ, પણ મૂળે વિગતશોખી વસ્તુદર્શી માનસ જ એમનું નહિ, એટલે એમાં એ ચાલ્યા તો શૈલી ને ગેટે જેવા કવિઓને જ ચીલે. પરિણામે, એમની નાટ્યકૃતિઓનાં બાહ્ય સ્વરૂપ ને કાંક નાટકના જેવાં, પણ માંહે ધબકતો પ્રાણ તો ન્હાનાલાલી કવિતાનો, એમ બની ગયું. વાસ્તવદર્શી દૃશ્ય નાટકની અપેક્ષાને નહિ સંતોષતો આ નાટકપ્રકાર ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવ્યો તો ભલે આવ્યો, આપણું નાટકસાહિત્ય એનાથી જુદી જ રીતે સમૃદ્ધ તો જરૂર બન્યું છે.

'ઇન્દુકુમાર'ના ત્રણે અંકોનાં ત્રણ પુસ્તકોને એક જ નાટક ગણીએ તો ય કવિનાં આવાં નાટકોની વર્તમાન સંખ્યા અગિયારની થવા જાય છે. એમાં 'ઇન્દુકુમાર', 'જયા અને જયન્ત', 'પ્રેમકુંજ', 'ગોપિકા', 'પુણ્યકંથા' ને 'જગત્પ્રેરણા' જેવાં નાટકો કલ્પિત વસ્તુવાળાં છે, 'રાજર્ષિ ભરત', 'સંઘમિત્રા', 'જહાંગીર-નૂરજહાં', અને 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' જેવાં ઇતિહાસનું નાટક બનાવે છે, અને 'વિશ્વગીતા'ના કેટલાક પ્રવેશો પૌરાણિક છે. સ્નેહ, સેવા, સંયમ અને સમન્વયની કવિની પ્રિય ભાવનાઓમાંથી કોઈ ને કોઈ એમાં વણાયેલી ને ચર્ચાયેલી હોય છે જ. યુગમીમાંસા કરી નવસંદેશ આપવાનું પણ એમાં કવિએ કર્યું હોય છે. એ સંદેશ નવી કવિની, ભાષામાં આવે છે એટલું જ, બાકી હોય તો છે ચોખ્ખો ભારતીય સંસ્કૃતિનો જ અવાજ. ભારતીય સંસ્કૃતિને જેમ બંગાળના કવિવર રવીન્દ્રનાથે પૂરી પચાવીને તેનાં સૌંદર્ય ને રહસ્ય વર્તમાન જમાનાને દેખાડયાં-શીખવ્યાં છે, તેમ આ ગુજરાતના કવિવરે પણ જેમ અન્યત્ર તેમ આ નાટકોમાં તેવું જ કાર્ય કરેલું જણાય છે. એમનાં બધાં નાટકો આમ તો એક જ શૈલીનાં છે, પણ 'ઇન્દુકુમાર—અંક ૧', 'પ્રેમકુંજ' ને 'પુણ્યકંથા' જેવાં વધુ ભાવપ્રધાન બન્યાં છે, તો બાદશાહનામાનાં નાટકો તેનાં નાયકનાયિકાના એક પછી એક નિરૂપાતા જીવનપ્રસંગોને લીધે પ્રસંગબહુલ અને ચરિત્રાત્મક Chronicle-play બની ગયાં છે. 'વિશ્વગીતા'માં તો અનન્યપરતંત્રા કવિભારતીએ કાળકાળના કલાખેલ બનાવવાની હોંશમાં સ્થલકાલની તો ઠીક, પણ ક્રિયાની એકતા (Unity)ને પણ ઘોળી-પી જવાનો પ્રમસ્ત પણ નૂતન પ્રયોગ એનો વસ્તુસંકલના પરત્વે કર્યો છે. 'સંઘમિત્રા' અને 'શ્રીહર્ષદેવ' જેવાં નાટકો સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીમાં લખાયાં છે. 'જયા અને જયન્ત' રંગભૂમિ માટે દૃશ્ય નાટક લખવાના સંકલ્પે લખાયું હોઈ નાટ્યવિધાન અને વસ્તુસંકલનામાં, અસમસ્ત કવિ રાખી શકે તેટલી, કાળજીવાળું તે બન્યું છે.

એ 'જયા અને જયન્ત'ને કવિશ્રીનાં નાટકોનો ઉત્તમ નમૂનો કે પ્રતિનિધિ ગણી શકાય. કવિની કલ્પનાએ ઉપાડેલા દ્વાપર અને કલિની યુગસંધ્યાના કાળમાં અને નાયકનાયિકા તથા તથા બીજાંય પાત્રોની

કાર્ય ઝાઝું ને ઝડપી નહિ પણ સંવાદ ને ગીતો વચ્ચેથી ધીમે ધીમે માર્ગ કરતું ચાલે છે. પાત્રો ભાવનાનાં ઉભયપક્ષી પ્રતિરૂપો જેવાં, ક્રિયાશીલ નહિ તેટલાં ઉદ્‌ગારશીલ અને પ્રકાર (Type) જેવાં હોય છે એટલે તેમાં ધરતીનાં માનવીની જીવન્તતા ઓછી લાગે છે. બધાં નાટક કવિએ લખ્યાં છે ગદ્યમાં નહિ, પણ પોતે જેને ડોલનશૈલી કહે છે એમાં. ભાવની અભિવ્યક્તિમાં છટા અને ભાષાના લાઘવ અને વૈભવ તથા માધુર્ય અને ચોટ એ શૈલીએ સારી રીતે સાધી આપેલ છે. પણ બીજે પક્ષે, એ શૈલી પાત્રોના સંવાદની ભાષાની જીવન્તતા ને વાસ્તવિકતાની પ્રતીતિને ઘણી બાધાકર નીવડે છે અને કેટલીક વાર શબ્દાળુ ને આડંબરી બની જાય છે. કવિની સર્જક કલ્પના, કવિદૃષ્ટિ અને રસિકતા નાટકોનાં સ્થલ-કાલ અને વાતાવરણને અદ્‌ભુતરસિકતા તથા કાવ્યમયતાથી એવાં લપેટે છે કે 'આત્મા શું વિશાલ વ્યોમ, પ્રેમભક્તિની આ ભોમ', એ 'પ્રેમકુંજ'-માંની એમની પંક્તિને એમનાં નાટકોના વાતાવરણના પરિચય માટે વાપરી શકાય. કવિતા અને ગેયતાથી ભરેલાં, કલાત્મક રીતે મૂકાયેલાં, અને પાત્રમાનસ તથા પરિસ્થિતિઓને અનુરણન, સૂચન કે ભાષ્યથી ગ્રીક નાટકના 'કોરસ'ની પેઠે અજવાળતાં ગીતો તો કવિનાં નાટકોનું એક મુખ્ય લક્ષણ ને આકર્ષણ બની રહે છે.

આવાં આવાં લક્ષણો ધરાવતાં એમનાં નાટકો વસ્તુતઃ નાટકોનો નહિ પણ કવિતાનો રસાનુભવ કરાવે છે. જ્યારે એમના કવિ–આત્માએ એક જુદી રીતે પોતાની જાતને વ્યક્ત કરવા ચાહ્યું ત્યારે તેણે પ્રયોજ્યું તો નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ, પણ મૂળે વિગતશોખી વસ્તુલક્ષી માનસ જ એમનું નહિ, એટલે એમાં એ ચાલ્યા તો શૈલી ને ગેરે જેવા કવિઓને જ ચીલે. પરિણામે, એમની નાટ્યકૃતિઓનાં બાહ્ય સ્વરૂપ ને ઠાઠ નાટકના જેવાં, પણ માંહે ધબકતો પ્રાણ તો ન્હાનાલાલી કવિતાનો, એમ બની ગયું. વાસ્તવદર્શી દૃશ્ય નાટકની અપેક્ષાને નહિ સંતોષતો આ નાટકપ્રકાર ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવ્યો તો ભલે આવ્યો, આપણું નાટકસાહિત્ય એનાથી જુદી જ રીતે સમૃદ્ધ તો જરૂર બન્યું છે.

ઉચ્ચાવચ અનુભવ ભૂમિકાઓ સાંકેતિક રીતે સૂચવનાં હિમાદ્રિનાં ગિરિશૃંગો, વન અને વારાણસી એ એના ત્રણ અંકોના સ્થલમાં ભજવાતું એનું વસ્તુ કવિની પ્રિય લગ્નભાવનાને એક ઉત્ક્રાંતિસોપાન સર કરતી બતાવે છે. એ ઉત્ક્રાંતિ તે પ્રેમમાંથી કામના તત્ત્વનાં વિગલન અને વિલોપનની, જેનો ઉચ્ચતમ આદર્શ જયા અને જયન્તનાં પાત્રોમાં દર્શાવાયો છે. એ બેઉ પાત્રોને છેવટે પ્રવૃત્તિ પણ ઉપાડતા બતાવ્યાં છે એવાં આદર્શ પતિઓ અને પત્નીઓ ઘડવાની, જેમનું દાંપત્ય 'મોહ ને સ્નેહના ભેદ પાળે' અને 'કામ ને રસાનન્દને ભિન્ન પરમાણે.' કામની હેયતા બતાવવા જ નાટકમાં નૃત્યદાસી, વામીમંડળ, પારધી અને તીર્થગોરનાં પાત્રો અને તેમની સાથે સંકળાયેલા પ્રસંગો યોજવામાં આવ્યાં છે. નિર્મળ કામ અને જયા તથા જયન્તનો સૂક્ષ્મ અશરીર પ્રેમ (એ ગોવર્ધનરામનાં કુમુદ તથા સરસ્વતીચંદ્રની અંતે બતાવવામાં આવતી સૂક્ષ્મ આત્મિક પ્રીતિની કવિતાઈ આવૃત્તિ જ છે) એ બે છેડાની વચ્ચેનો ક્રમ રજૂ કરવા કાશીરાજ–શેવતીના સ્થૂળમાંથી સૂક્ષ્મ તરફ ગતિ કરવાની આગાહી આપતા સ્નેહનું સમાંતરગતિ ચિત્ર યોજાયું છે. નાટકની વસ્તુસંકલના ધ્યેયલક્ષી છે. ગિરિપ્રદેશમાંથી પ્રથમ કલિનાં એંધાણ દાખવતી નૃત્યદાસી ગઈ, પછી કાશીરાજને પરણવામાંથી જયા છટકી, પછી તેને શોધવા જયન્ત નીકળ્યો અને જયાનાં માતાપિતા રાજારાણીનેય નીકળવું પડશે, એટલી વાત કહેતા પહેલા અંક પછી બીજામાં નૃત્યદાસીનો કામાચાર અને નાયકનાયિકાની તથા રાજારાણીની રખડપટ્ટી રજૂ કરાઈ, ત્રીજામાં નાયકનાયિકાના મિલન અને આશ્રમસ્થાપના સાથે નાટકનો અન્ત આવે છે. બીજા અંકના અન્તમાં નાટકમાંનાં સૌ સ્ખલનશીલ પાત્રોનો પશ્ચાત્તાપ આરંભાઈ ત્રીજામાં તેમનું ઉર્ધ્વગામી પરિવર્તન બિનજરૂરી લંબાણ વિના દર્શાવાય છે. 'વીજલડી હો, ઊભાં જો રહો તો—', 'ઉગે છે પ્રભાત આજ ધીમે ધીમે,' 'ગોરસ લેઈ લેઈ પીજો,' 'એક જ્વાલ જલે તુજ નેનનમાં,' 'જાહ્નવી જગની ધૂમે રે' જેવાં મધુર ગીતો, હંસહંસીવાળા, ત્રિકાળદર્શનના અને અંતિમ નૌકાસફરના જેવાં કાવ્યમય દશ્યો, અને અહીંતહીં વેરાયેલ ભાવના–

વિચાર–સૌંદર્ય નાટકનાં શોભા અને સામર્થ્ય વધારે છે. 'ચાલો ચાલો સ્નૂણી રસકુંજમાં' જેવાં કેટલાંક ગીતો, કેટલાંક ધડાકિયાં ને અદ્દભુત દેખાવ રજૂ કરતાં દશ્યો તથા ચમત્કારોની યોજના એ કવિએ રંગભૂમિને પોતાની રીતે ચૂકવેલો કર છે. પણ ગુર્જર રંગદેવતાએ કવિની પૂજાનો સ્વીકાર કર્યો નથી. રંગભૂમિની ઘણી મર્યાદાઓથી મુક્ત એવું ચિત્રપટ ધારે તો એનો સારો ઉપયોગ કરી શકે, પણ એ વાત જુદી છે. આપણે માટે મનની રંગમૂમિ પર ભજવી શકાય એવા તેમ સાહિત્યપ્રકાર લેખે ગુજરાતી નાટકના એક વિશિષ્ટ નમૂના તરીકે એનું ઘણું મૂલ્ય છે.

ગુજરાતી રંગભૂમિને એવો કર 'કાન્ત'ને પણ ચૂકવવો પડ્યો છે, એ અન્યથા સારાં એવાં એમનાં બે નાટકોમાંનાં પ્રચલિત રંગભૂમિ પર ગવાતાં નાટકિયાં ગાયનો જેવાં ગીતો બતાવી આપે છે. એમની નાટ્યસેવાને પણ અહીં જ સંભારી લેવી ઠીક છે. 'રોમન સ્વરાજ' અને 'ગુરુ ગોવિંદસિંહ' એ બે એમનાં પાછલાં વર્ષનાં નાટકસર્જનો છે. બેઉ ઐતિહાસિક નાટકો છે, અનુક્રમે સ્વરાજઝંખના અને હિંદુમુસ્લીમ એકતા એ બે ભારતીય પ્રશ્નોની પરોક્ષ રીતે બેઉ નાટકો પાસે કર્તાએ સારી સેવા કરાવી છે, બેઉ નાટકો ભજવી શકાય એવાં છે (આગલું 'ઝાલિમ દુનિયા ' નામથી ભજવાયાનો ઇતિહાસ પણ છે), બેઉના સંવાદોમાં ભાવવાહિતા, ગદ્યછટા ને સચોટતા છે, અને બેઉમાં કાવ્યો બહુધા કાવ્યત્વહીન ને નાટકિયાં અને પાત્રાલેખન સબળું છે. રાજસત્તાના નિકંદન અને પ્રજાસત્તાની સ્થાપનાના રોમન ઇતિહાસના એક મહત્ત્વના બનાવને કેન્દ્રમાં રાખી તેને લગતા અનેક પ્રસંગોનું, એટલે ઇતિહાસનું આગલી કૃતિમાં કાન્તે સીધું નાટક કરી નાખ્યું છે અને બનાવનો બહુ મોટો પટ વસ્તુ માટે ઉપાડ્યો છે. ગુરુ ગોવિંદસિંહના જીવનમાંથી નાટ્યોચિત વૃત્તાન્તને હિંદુમુસ્લીમના પરસ્પર દ્વેષના ધર્મઝનૂનને અત્યંત પામર ઠરાવતી ઉદાર દષ્ટિના દોરે નાથી તેનું નાટક રચતી બીજી કૃતિ નાટકના કલાવિધાનની દષ્ટિએ ચડિયાતી લાગે છે. પીર મુલ્લાંશાહના પાત્ર દ્વારા 'કાન્ત'ની ધાર્મિકતા, ભાવના અને દષ્ટિએ તેમાં સરસ અભિવ્યક્તિ સાધી

છે, તેમજ ગુરુ ગોવિંદસિંહ, અનોપકુંવર, ઔરંગઝેબ, અમીના આદિ તેમાંનાં પાત્રો પણ ઘણાં આકર્ષક બન્યાં છે.

છેલ્લી પચીસીની વાત

કવિ ન્હાનાલાલ પછી જે નાટકલેખકોને સભારવા પડશે તે બધા સમકાલીન છે અને તેમની લેખનવૃત્તિ પણ સમાન્તરે ચાલ્યાં કરતી રહી છે. વળી નાટક લખનારાઓની સંખ્યા વધી છે અને નાટકના કલાવિધાનમાં કૌશલ, છટા ને નવીનતા પણ આવ્યાં છે. એટલે એને વિષે વાત કરતાં સમયાનુક્રમી ઇતિહાસદૃષ્ટિને કડકપણે વળગી રહી શકાય એવું નથી, પ્રવાહસમીક્ષા જ વિશેષ ફાવશે.

આ ગાળાના નાટકસાહિત્ય પર ગઈ સદીની છેલ્લી વીસીમાં ઇબ્સેનપ્રભૃતિ અનેક નાટકકારોને હાથે નાટકમાં આવેલી ક્રાન્તિ પછી સરજાયેલા યુરોપીય નાટકસાહિત્યની સીધી ને પરોક્ષ અસર પડી છે યુરોપની એ નાટકક્રાંતિની પાછળ ઊભો હતો પ્રેક્ષકોથી સાવ અલગ પડી તેની સાવ સામે જઈ ઊભા રહેલા તખ્તાએ જરૂરી બનાવેલો વાસ્તવદર્શનનો આગ્રહ. પદ્ય મૂકીને નાટક ગદ્યસાહિત્યનો પ્રકાર બન્યું, પાત્રોના સંભાષણમાં સાહિત્યની ને કવિતાની નહિ પણ રોજના વ્યવહારની જીવતી ભાષા આવી, નાટક દૃશ્યો તથા પાત્રોના ભાવ સૂર અને અભિનય માટે વિગતપૂર્ણ સૂચનોથી ખચિત બન્યું, નાટકલેખક રંગભૂમિદૃષ્ટિને પુનઃસ્થાને બેસાડતો થયો, અને નાટકના વિષયોમાં નિકટ જીવનસ્પર્શ વરતાવા લાગ્યો તે એને પરિણામે. ઉદ્યોગવાદનાં પરિણામ દેખાવા માંડ્યાં હતાં, વ્યક્તિનું અંતરાત્મા, કુટુંબ ને સમાજ સાથે સંઘર્ષણ વધવા માંડ્યું હતું, માનસશાસ્ત્રે માનવીના ગુપ્ત મન (Subconscious mind)ને બહાર ખેંચી આણવાનું શરૂ કર્યું હતું. એ બધાને લીધે એક પ્રકારનું દૃષ્ટિપરિવર્તન પણ જે આરંભાયું તેણે નાટકને વસ્તુ ને વિષય પૂરા પાડવા ઉપરાંત તેના પ્રયોજનને મનોરંજનમાંથી જીવનનિરૂપણ જીવનવિચારણા અને છેવટે જીવનસુધારણાના પ્રચારનું કરી નાખી નાટકને કલા અને જીવનનું સંગમતીર્થ બનાવી દીધું.

આવા નાટકે વધુ વધુ ઉત્પાતિયા બનના આ યુગને અનુકૂળ રહેવા તેમ જ કલાદષ્ટિને ખાતર વિસ્તારલાઘવ સાધ્યો. તે પાંચ અંકનું મટી ત્રણ અંકનું થયું, એથી આગળ જઈ ને એણે એકાંકી કે લઘુનાટકનું વામનસ્વરૂપ ધારણ કર્યાની હકીકતને અહીં જ નોંધી લેવી જોઈએ. ગઈ સદીમાં મુખ્ય નાટક પહેલાં ભજવાતું અને Curtain-raiser નામે ઓળખાતું બહુધા મનોરંજક અને હાસ્યલક્ષી પ્રકારનું નાનું નાટક, અને મુખ્ય નાટ્યપ્રયોગ પછી ભજવાતું ઉપનાટક આજના આ એકાંકી નાટકના પૂર્વજ થાય એવા નાના નાટકો પછી લખાતાં રહ્યાં, પણ ઉપર વર્ણવેલાં ત્રિઅંકી ગદ્યનાટકોની સફળતા પછી અને વિશેષે કરીને આ સદીના બીજા દાયકામાં આયરિશ નાટકકારોનાં આવાં નાટકો ને તેમની ભજવણીએ એનો ભાવ વધાર્યો ત્યારપછી, ખાસ તો ગત વિશ્વયુદ્ધ બાદ, એકાંકી નાટકે સાહિત્યકારોનું, લોકોનું અને અવૈતનિક અભિનયશોખીનોનું લક્ષ વધુ વધુ ખેંચતા રહી, સાહિત્યક્ષેત્રે હવે તો પોતાની પ્રતિષ્ઠા જમાવી દીધી છે. એનો પટ મર્યાદિત છે, એ સિવાય એ ઉપરના નાટકનાં જ સ્વરૂપ ને કલા દાખવે છે અને એ કરે તેવું કાર્ય પણ કરે છે. પણ પટ મર્યાદિત છે એટલે જ સુરેખતા, એકતા, અને લક્ષ્યગામિત્વની એને વધુ કડક સાધના કરવી પડે છે. ટૂંકી વાર્તા અને ઊર્મિકાવ્યનું નાટ્યક્ષેત્રે એ સમાનધર્મા છે.

આવા પાશ્ચાત્ય નાટકસાહિત્યના વાચનપરિચયે આપણા સાહિત્યકારોની નાટ્યસમજ કેળવી ને વધારી એવા સર્જનની હોંસ પ્રેરી તેનું છેલ્લા બે દાયકાનું ગુજરાતી નાટકસાહિત્ય એક પરિણામ છે એમ કહેવામાં હરકત નથી. નર્મદથી રમણભાઈ સુધીના લેખકોનાં નાટકો સંસ્કૃત ઢબનાં, ગદ્યપદ્યમિશ્રિત, હતાં, અને કવિ ન્હાનાલાલનાં નાટકો વળી ડોલનશૈલીમાં લખાયેલાં; તેને સ્થાને હવેનાં ગુજરાતી નાટકો ગદ્યપ્રધાન બન્યાં છે, અને સ્વરૂપ અને કલાવિધાનમાંય ઉપર વર્ણવ્યા પાશ્ચાત્ય નાટકપ્રકારને અનુસર્યાં જણાય છે. બટુભાઈ, ચંદ્રવદન, ઉમાશંકર આદિનાં એકાંકી નાટકો જે આપણે જોઈએ છીએ તેય ભાણ, પ્રહસન, વિલાસિકા જેવા

સંસ્કૃત નાટકના એકાંકી પ્રકારોના નમૂના નથી, પણ પશ્ચિમના એકાંકી નાટકની પદ્ધતિનાં છે. રંગભૂમિદૃષ્ટિ અને વાસ્તવાલેખન છેલ્લા બે દાયકાના ગુજરાતી નાટકે ઠીક પ્રમાણમાં ઉપાસવા માંડ્યાં છે, તેની પાછળ પણ પાશ્ચાત્ય નાટકની અસર જોવી જોઈએ

પ્રો. ઠાકોરકૃત 'ઊગતી જુવાની' એવો તખ્તાલાયકી અને વાસ્તવાલેખનનો પ્રયોગ કરવા જાય છે, પણ એની પ્રસ્તાવના જે આશા ઊભી કરે છે તે પૂરી થતી નથી, અને નાટક કેવું ન હોવું જોઈએ એનું જ દૃષ્ટાન્ત એ નાટક બની જાય છે. બનાવો, સંજોગો, પાત્રો ને ભાવો આ સમયના રાખી સંસારની તાદૃશ છબી રજૂ કરવાનો એમાં કર્તાનો આશય છે ખરો. પણ પાંચ છ કુટુંબની ઉપર દૃષ્ટિપાત કરતા એના વસ્તુની કોઈ સુશ્લિષ્ટ ગૂંથણી કે એકતા નથી. નાટકને માટે જરૂરી એટલુંય કાર્ય એમાં નથી, તેમ વળી નાટકને જોઈતી ઉત્કટતાનો રસ, પાત્રો, ભાષા અને પરિસ્થિતિ એ સર્વમાં લગભગ અભાવ છે. એમાંના કવિના, વાતાવરણ અને ઊગતી જુવાનીના ચિત્ર સંબંધી કશી જ ટીકા ન કરીએ તો પણ નાટક તરીકે એ કૃતિ આથી સંતોષ આપતી નથી. વાસ્તવિક વાતચીતિયા ભાષાથી એમાંના સંવાદ થોડું આકર્ષણ ઊભું કરે છે, પણ લાક્ષણિક ઠાકોરશૈલીનું ગદ્ય પણ ઘણીવાર તેમાં વપરાવા લાગી એ આકર્ષણને હઠાવી દે છે. આપણા એ સાહસિક પ્રયોગવીરના એક વિલક્ષણ પ્રયોગ તરીકે એની જે કંઈ છે તે કિંમત.

બટુભાઈના પ્રયોગ

ઇબ્સેનશૈલીનાં તેમ એકાંકી નાટકોના પહેલા સફળ પ્રયોગકાર તો આપણે ત્યાં બન્યા છે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા. એમનાં નાટકો વિચારપ્રધાન કે પ્રશ્નગર્ભ નાટકોના પ્રકારનાં છે. કશુંક આકર્ષક ભજવી દેખાડવા કરતાં કશુંક વિશિષ્ટ કહી જવું જાણે એમને વિશેષ રુચતું હોય એમ લાગે છે. જૂના નવાનો મેળ કેવોક ખાય એનું કૌતુક 'મનનાં ભૂત', 'અશક્ય આદર્શો' ને 'શકુન્તલા રસદર્શન'નું જનક છે, તો પ્રેમ દાંપત્ય અને નારીહૃદયદર્શન

'હંસા', 'દાંપત્ય', 'રક્ષા', 'સતી' જેવાં નાટકોનો મુખ્ય વિષય બની ગયો છે, 'કૃપાલ' જેવામાં સૂચનના બળની માનસવિજ્ઞાને શીખવેલી માહિતી પર નાટક ચણાયું છે, તો બાણભટ્ટની 'કાદંબરી'એ સુઝાડેલી કે પ્રેરેલી લાગતી જન્મજન્માન્તરના સૌંદર્યયાત્રીની કલ્પનાએ 'લોમહર્ષિણી' અને 'એક કલાનાથની આગળ અસંખ્ય લોકની વિસાત નથી' એ વિચારે 'માલાદેવી' નાટક રચી આપેલ છે. પણ આમ અંતર્ગત વિચાર કે ભાવના કે કલ્પના પર કર્તાનું ધ્યાન વિશેષ રહેવાને પરિણામે નાટક 'મનનાં ભૂત' તથા 'કૃપાલ' જેવામાં લાગે છે તેમ પેલા વિચારને ખાતર જ લખાયેલું ને વિચારની પાછળ દોરાતું ચાલતું જણાય છે. એ બંનેમાંનાં પાત્રપરિવર્તન સ્વાભાવિક લાગે તેવી ભૂમિકા વિનાનાં ને તાલમેલિયાં લાગે છે તેનું કારણ એ.

નાટકોનું આ તત્ત્વ એમને સંવાદપ્રધાન બનાવે છે, અને સંવાદને એમનું એક આકર્ષક અંગ ગણવું પડે તેમ છે. નાટ્યવિવેચક વિલિયમ આર્ચરે યુરોપીય નાટકનો જે વિકાસ થયો છે તે તેના સંવાદની બાબતમાં વિશેષ થયો છે એવો જે અભિપ્રાય આપેલો છે તે આપણા ગુજરાતી નાટકને માટે પણ સાચો છે. મુનશી–બટુભાઈના નાટકોમાંના સંવાદને પુરોગામી ગુજરાતી નાટકોમાંના સંવાદ જોડે સરખાવવાથી આ સ્પષ્ટ સમજાશે. ગુજરાતી નાટકના આ સંવાદવિકાસમાં પોતાપૂરતો બટુભાઈનો સારો ફાળો છે. એમનાં પાત્રોના સંવાદમાં છટા, રસિકતા, બુદ્ધિતેજની ચમક, મોકળાપણું, હળવાશ, ભાવવાહિતા, જીવન્તતા આદિ ગુણલક્ષણો સારા પ્રમાણમાં દેખાય છે. સુંદર વિચારો સાદા પણ કલામય ભાષાપોશાકમાં સજ્જ થઈ એ સંવાદોમાં અવારનવાર આમથી તેમ હરતાફરતા દેખાય છે. નીચલા થરનાં પાત્રો જવલ્લે આવતાં હોઈ એમની ગ્રામિણ બોલીનો ઉપયોગ ભાગ્યે જ થયો છે, છતાં સંવાદ એકંદરે મોહક બન્યા છે.

એ સંવાદ બોલનારાં પાત્રો પ્રાચીન–મધ્યકાલીન અને આધુનિક એમ બે વર્ગમાં વહેંચાઈ જાય એવાં છે. એનું કારણ નાટ્યકારે જે બે પ્રકારનાં વાતાવરણ અહીં આલેખ્યાં છે તે છે. 'મત્સ્યગંધા ને ગાંગેય'

એ પૌરાણિક નાટકમાં વાતાવરણ પ્રાચીન અને 'સતી' તથા 'માલાદેવી'-માંનું મધ્યકાલીન છે, બાકીનાનું આધુનિક છે. 'હંસા', 'રક્ષા' અને 'દાંપત્ય'માં એના લેખનકાળે ગુજરાતમાં ન હતું પણ આવવાની આગાહી આપતું હતું એવા, કેટલેક અંશે પાશ્ચાત્ય લાગે તેવા, વાતાવરણનું ચિત્ર છે નાટકોમાં થોડીક કવિતા છાંટવાની બટુભાઈની ઈપ્સિત વૃત્તિને 'લોમહર્ષિણી' અને 'માલાદેવી' જેવાં નાટકોમાંના વાતાવરણે સારો અવકાશ આપ્યો છે, તો એમની અર્વાચીન જીવનદૃષ્ટિને મહાલવા અન્ય નાટકોમાંના આધુનિક વાતાવરણે સરડ કરી આપી છે. એમ તો એ ત્રણ પ્રાચીન-મધ્યકાલીન વાતાવરણવાળાં નાટકોનાં મુખ્ય પાત્રો સ્વભાવે ને બોલેચાલે તો અર્વાચીન જ લાગે છે. પાત્રો વિશે ખાસ નોંધપાત્ર વાત તો એ લાગે છે કે પુરુષો કરતાં સ્ત્રીઓ વધુ તેજસ્વી ને આકર્ષક આલેખાઈ છે. રક્ષા, વસુ, મીનળ, સુદા, રાધા, દુર્ગા, વિજયા, માલાદેવી, જેવાં સ્ત્રીપાત્રો જ તે જેમાં શ્વાસ લે છે તે નાટકોને પોતાના સબળ વ્યક્તિત્વથી ભરી દે છે.

આ નાટકો ક્રિયાબહુલ નથી. પણ સંવાદ, વાતાવરણ ને પાત્રોમાંથી કોઈ ને કોઈના આકર્ષણમાં 'કૃપાલ' ને 'મનનાં ભૂત' જેવાં નાટકોની ક્રિયોનતા વીસરાઈ જાય છે. પણ નાટ્યોચિત પરિસ્થિતિઓનું સર્જન અને અણધાર્યો ચમત્કારક અન્ત સુધીનું તેનું નિર્વહણ લેખકે બહુધા કરી જાણ્યું છે. જેની 'મત્સ્યગંધા ને ગાંગેય,' 'હંસા,' 'દાંપત્ય,' 'સતી,' 'માલાદેવી' અને 'અશક્ય આદર્શો' જેવાં નાટકોની વસ્તુસંકલના સાક્ષી પૂરે છે. વસ્તુસંકલનાની બાબતમાં સંતોષ નહિ આપે, બીજી રીતે તેની કલ્પનાને લીધે આકર્ષક, 'લોમહર્ષિણી'. એનું કારણ માલતી-મૃણાલની સત્તરમી વરસગાંઠને યાંત્રિક કે કૃત્રિમ મહત્ત્વ એમાં આપવામાં આવ્યું છે એ જ એક નથી—એવી કૃત્રિમતા 'મત્સ્યગંધા ને ગાંગેય'માં સત્યવતીની બે શરતોમાં પણ આવી છે, પણ જરા વાંધા સાથે એને સ્વીકારી લીધા પછી વસ્તુસંકલનાની કોઈ મોટી ક્ષતિ એમાં જણાતી નથી—વસ્તુની ગૂંથણી કેટલાંક નિવાર્ય પાત્રો અને પ્રવેશોને લીધે સુઘટ્ટ નથી રહી તે પણ છે.

'શકુન્તલા-રસદર્શન' બટુભાઈનું મોટું નાટક છે. માનવસ્વભાવની એકતા પર વિશ્વાસ રાખી કાલિદાસના 'અભિજ્ઞાનશાકુન્તલ'નું વસ્તુ એમ ને એમ રાખી તેનું અર્વાચીન રૂપાન્તર કરવાનો એમાં પ્રગલ્ભ પ્રયોગ થયો છે. એ પ્રયોગ સફળ નથી થયો. પુરાણાં દેશકાળ અને રસવૃત્તિમાં ઊગેલા છોડને વીસમી સદીની ભોંયમાં રોપવાનું કરતાં, લેખકનો પ્રયાસ ગંભીર વૃત્તિનો ને કાલિદાસ પ્રત્યેના આદરભાવથી યુક્ત હશે. તથાપિ, નાટક પ્રતિનાટક જેવું કયારેક બની જતું લાગે છે; જે મસ્કરી કે વિડંબનાના લાગની એ કાલિદાસકૃતિ નથી જ.

વિચાર પરથી નાટક એમ નહિ, પણ જીવનમાંથી નાટક ને નાટકમાંથી વિચારની ઉપસાવટ હાથ કરવાની હતી, અને પાશ્ચાત્ય અસરની છાંટ સાવ દૂર કરવાની હતી, ત્યાં તો બટુભાઈ નાટક લખતા અટકી ગયા એમ છતાં, એમની કલમ દ્વારા ગુજરાતી નાટકે નવીનતા અને વિકાસની દિશામાં એક ડગલું આગળ ભર્યું છે. અને એ કારણે એમણે ઇતિહાસદષ્ટિએ ગુજરાતી નાટકની કથામાં પોતાને માટે સ્થાન મેળવી લીધું છે એ તો ચોક્કસ.

મુનશીનાં નાટકો

પછી સંભારવાં જોઈએ મુનશીનાં નાટકોને. એ નાટકોએ આપણા નાટકસાહિત્યમાં સારી બરકત આણી છે. કવિતાક્ષેત્રના અગ્રગણ્ય સર્જક ન્હાનાલાલે પોતાની વિશિષ્ટ ઢબે લખેલાં જેટલાં નાટકો આપણને આપ્યાં છે. તેટલી સંખ્યાનાં પોતાની લાક્ષણિક શૈલીએ ચમકતાં નાટકો ગદ્યક્ષેત્રના આપણા અગ્રગણ્ય સર્જક મુનશીએ, આપ્યાં છે. નવલકથાકાર મુનશી નાટકકાર બની ગયા તે કોઈ અકસ્માત નથી. એમની નવલકથાઓમાંય નાટકકાર મુનશી જ અધગ્રાઝેરું કામ કરતા હતા, તે પ્રગટ વિલાસ અર્થે તેમ ગુજરાતી સાહિત્યને પોતાનાં નાટકોથી કૃતાર્થ કરવાની મહેચ્છાથી મેદાને પડ્યા એટલું જ. નાટકોમાં પણ પોતાની નવલકથાઓના જેટલી ફતેહ પછી એ કેમ ન મેળવે!

એમનાં બાર નાટકોમાંથી ઐતિહાસિક 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી'ને પૌરાણિક

ભેગું મૂકી દઈએ તો ૭ પૌરાણિક અને ૭ સામાજિક છે. [૩૬] સામાજિક નાટકો હાસ્યકાર મુનશીનું સર્જન છે, જ્યારે પૌરાણિક નાટકો ભાવનાભક્ત મુનશીનું સર્જન છે. સામાજિક નાટકો બધાં પ્રહસન છે અને હાસ્યની રંગતને જ લક્ષી છે એટલે એમાં પરિસ્થિતિઓ અને પાત્રોનું ચિત્રણ અતિશયરંગ્યું કે ઠઠ્ઠાચિત્રણ (Caricature) જેવું બની ગયું છે. મનુષ્યસ્વભાવના અમુક અંશો પકડી એને ખેંચીને વધુ લાંબા કરી બતાવી તેનો સાચો પરિચય આપવાનું તેમાં થાય છે, પણ એટલો ગંભીર હેતુ હાસ્યના ખડખડાટમાં પ્રથમ તો ડૂબી જતો જણાય છે. ગાંભીર્ય અને શિષ્ટતાના ઈજારદારોને થોડાક આઘાત કે 'વીજળીચમકધક્કા' આપવાનું તોફાન કરવાની પ્રણાલિકાભંજનના અને જીવનના ઉલ્લાસના તે કાળના ઉત્સાહી પક્ષકારની મનોવૃત્તિએ માંહિના હાસ્યકારને પૂરતો સહકાર એ નાટકોમાં જેમ આપ્યો છે, તેમ એના નાટ્યવિધાનમાં પરિસ્થિતિઓ અને પાત્રોએ ઘરનાં જ લગન હોય તેમ પૂરા સ્હકારથી એકસાથ કામ કર્યું છે. તેણે એ નાટકોની રંગભૂમિયોગ્યતા ઘણી વધારી આપી છે, જેની પ્રતીતિ એ બધાં જ સફળતાપૂર્વક ગુજરાતમાં જુદે જુદે સ્થળે અવારનવાર ભજવાયાં હોવાની હકીકત કરાવી આપે છે.

મુનશીનાં પૌરાણિક નાટકો આપણને જુદી સૃષ્ટિમાં અને જુદા ભાવ (mood)માં લઈ જાય છે. એ બધાં ભાવનાપ્રધાન છે. 'અવિભક્ત આત્મા'માં તપ ને વૈરાગ્યના જડત્વને વળગ્યા રહેવા કરતાં સ્ત્રી અને પુરુષના બે આત્માઓ, જે ખરી રીતે એકમેકના યોગ વિના પૂરા નહિ પણ અધૂરા અરધિયાં જ છે, તે એક ને અભિન્ન બની જગતની સેવા અર્થે મથે એવા લગ્ન ને દાંપત્યના ઉચ્ચ આદર્શનો નાટ્યાવતાર થયો છે. 'પુરંદરપરાજય' અને 'તર્પણ' વ્યક્તિ ને તેનાં અંગત

(૩૬) સામાજિક તે 'સામાજિક નાટકો'માંનાં ત્રણ, 'કાકાની શશી,' 'બ્રહ્મચર્યાશ્રમ' અને 'પ્રોફેસરની પત્ની.' પૌરાણિક તે 'પૌરાણિક નાટકો'માંનાં ચાર અને 'લોપામુદ્રા.'

પ્રેમ ને સુખ કરતાં સમાજ ને રાષ્ટ્ર તથા તેનાં શુદ્ધિ અને ઉત્કર્ષ કેટલાંય ગણાં મોટાં ને મહત્ત્વનાં છે એ ભાવનાને અને 'પુત્રસમોવડી' માનવસ્વાતંત્ર્ય ને જગદ્વિમોચનની પરમોચ્ચ સિદ્ધિની ભાવનાને શ્વાસ લેતી કરી જાય છે. 'લોપામુદ્રા' આર્ય અનાર્યના ભેદના વિલોપનની ઉદાર ભાવનાને મૂર્ત કરે છે પણ ભાવનાઓનું સીધું ઉચ્ચારણ કે અમૂર્ત નિરૂપણ કરવાની રીત મુનશીની નથી. એમને માનવીમાં ને એના ભાવોમાં ને ક્રિયામાં પહેલો રસ છે, એટલે તેજસ્વી પાત્રો સર્જી તેમનાં લોહીમાં એ ભાવનાઓને મૂકી દે છે, જેથી પછી એમનાં કાર્યો ને વાણીવર્તનમાં એ ભાવનાઓ જ વ્યક્ત થતી રહે. આમ છતાં ભાવના પર સવિશેષ ને પ્રધાન લક્ષ રહેવાથી એનું સીધું ઉચ્ચારણ પાત્રોના સંવાદ વાટે પૌરાણિક નાટકોમાં સારા પ્રમાણમાં થયું છે. એણે એ નાટકોના સંવાદને તેમ જ ગુજરાતી ભાષાને જોમ અને છટાવાળા તથા ઘણીવાર કાવ્યકોટિએ પહોંચી જતા ભાવમય ગદ્યનો લાભ કરી આપ્યો છે, પણ નાટકોની રંગભૂમિ-યોગ્યતા થોડીક ઘટાડી છે. નાટકો પ્રાચીન કાળનાં વેદવારાનાં હોઈ તે સમયનું વાતાવરણ વેશ, ભાષા, યજ્ઞાદિ ક્રિયાઓ, આર્યો ને દસ્યુઓના સંગ્રામ, મંત્રો ને પ્રાર્થનાઓથી આવતા ને જવાબ આપતા દેવો, ચમત્કારો ઇત્યાદિ સામગ્રી દ્વારા સજીવ કરવાનો પ્રયાસ મુનશીએ સારો કર્યો છે. પણ એ બધું નાટ્યદૃષ્ટિએ, નાટ્યનિરપેક્ષ દૃષ્ટિએ જોતાં એમ કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે કે મુનશીનાં પૌરાણિક નાટકો પૌરાણિક નથી. એનાં પાત્રોનાં નામવેશ ને બાહ્ય વાતાવરણ પૌરાણિક પણ એનો પ્રાણ તો અર્વાચીન લાગે છે. સુકન્યા, શુક્રાચાર્ય, દેવયાની જેવાં પાત્રોમાં એમનાં નામ સિવાય આત્માની પૌરાણિકતા આવી નથી. આમ બ્રાહ્મણત્વ, આર્યાવર્ત અને એના સંસ્કારનું સરાગ અભિમાન ધરાવતા મુનશીનું માનસ બીજી રીતે પૂરું અર્વાચીન છે. એટલે એમને રુચતી અત્યારની ભાવનાઓ વેદવારાના આર્યાવર્તમાંય હતી એમ બતાવવાનું એમને હાથે થયું છે, ને એમ કરતાં 'પુત્ર સમોવડી' આદિમાં છે તેવી અર્વાચીન ભાવનાનું નવું મદ્ય જૂના પાત્રમાં ભરવા જેવું થઈ ગયું છે. ઘણાની રસેન્દ્રિયને આ પ્રકાર

છે તો એક વર્ગ એવોય છે જેને આ જરૂરી પણ લાગે છે. અહીં તો જે છે તે હકીકત જ રજૂ કરી છે.

મુનશીની ઉત્તમ નાટચકૃતિ તરીકે કદાચ 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી'ને વધુ મત મળે. રામગુપ્તનું સમર્થ પાત્રાલેખન, ધ્રુવદેવી-ચંદ્રગુપ્તના પ્રણયના વિકાસનું નિરૂપણ, 'હેમ્લેટ'માંના શેકસ્પીયરી પ્રયોગનું સ્મરણ કરાવતા ચંદ્રગુપ્તના ગાંડપણનો પ્રયોગ, હાસ્ય વીરતા અને પ્રેમની સુંદર ખિલવટ, અંતિમ દૃશ્ય પહેલાંની તંગ પરિસ્થિતિનું સર્જન અને ધ્રુવદેવીના તીવ્ર હૃદયમંથનનો ચિતાર, મુનશીનું નાટ્યકૌશલ સારા પ્રમાણમાં દેખાડી આપે છે. એવું જ કૌશલ 'લોપામુદ્રા'માં પણ પ્રતીત થાય છે.

મુનશીને નાટકકાર તરીકે સફળતા મેળવી આપવામાં તેજસ્વી અને જીવંત પાત્રાલેખન, પાત્રોચિત વ્યક્તિત્વદ્યોતક ને અભિનયપોષક સંવાદ, ધાર્યા રસની જમાવટ માટે ઉચિત પરિસ્થિતિ ઊભી કરવાની આવડત, સંઘર્ષ, સંશય (suspense), નાટચોચિત તંગદિલી (Dramatic Tension) કે તાણ, અને અણધાર્યાપણાથી ચમકાવતી બહુધા નાટકોને અંતે આવતી પરાકાષ્ઠા (climax)ની કાર્યસાધક યોજના, પાત્રોના વિકાસપરિવર્તન-મંથનાદિનું સચોટ કલામય નિરૂપણ આદિ બાબતોએ સારો ભાગ ભજવ્યો છે એ તો ખરું જ, પણ એમની રંગભૂમિદૃષ્ટિ અને અભિનયજ્ઞાનનો ફાળો એ સર્વથી ચડી જાય છે. ઘણી પરિસ્થિતિઓ અને ઘણાં પાત્રો અભિનયની વિવિધ શક્યતાઓ તેમાં જોયાથી જ મુનશીએ નાટકો માટે ઉઠાવ્યાં સ્પષ્ટ જણાય છે. એમનાં સામાજિક નાટકો અને 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી' તો ખરાં જ, પણ તેમને મુકાબલે જેની તખ્તાલાયકી ઓછી છે એ તેમનાં પૌરાણિક નાટકો પણ, અને એ રીતે એમનાં બધાં જ નાટક, આજ સુધીમાં એકથી અનેક વાર ને જુદે જુદે સ્થળે ભજવાયાં છે એ હકીકત આ સંબંધમાં ઓછી મહત્ત્વની નથી. આપણાં શિષ્ટ નાટકોમાં આ અભિનેયતાનું તત્ત્વ ખૂટતું હતું તે પૂરું પાડી ગુજરાતી નાટકને તે દિશામાં એક ડગલું આગળ લઈ જવાની સેવા કરવાનો યશ મુનશીનો અધિકાર બની જાય છે.

રમણલાલ અને ચંદ્રવદન

રંગભૂમિ ને અભિનેયતાની વાત આવી તો પ્રધાનપણે એના તરફ નજર રાખીને જેમણે નાટકો લખ્યાં છે એવા રમણલાલ દેસાઈ અને ચંદ્રવદન મહેતાને યાદ કરવા પડશે. એક દશકા સુધી ગુજરાતના અતૃતીય નવલકથાકાર રહેલા રમણલાલ દેસાઈએ પોતાની સાહિત્યકીય કારકિર્દી શરૂ કરેલી નાટકલેખનથી, અને ચાર નાટ્યગ્રંથ અત્યારસુધીમાં એમને નામે જમા થયા છે જેમાંના એક 'શંકિત હૃદયે' ગુજરાતમાં અનેક વાર ભજવાઈને અભિનયક્ષમ શિષ્ટ નાટક તરીકે એવું નામ કાઢ્યું છે કે રમણલાલને નાટકકાર તરીકે જોયા વિના ચાલે નહિ.

એમનાં નાટકોની મોટી વિશિષ્ટતા એ કે બધાં ભજવવા માટે લખાયાં છે. 'અંજની' તો એક નાટકમંડળી વાસ્તે લખાયેલું. રંગભૂમિ માટેનો રમણલાલનો પક્ષપાત 'અંજની' તેમ 'શંકિત હૃદય'ની પ્રસ્તાવનામાં ઠીક વ્યક્ત થયો છે. પોતે વિદ્યાર્થીકાળમાં નાટ્યપ્રયોગોમાં ભાગ લીધેલો અને ધંધાદારી રંગભૂમિથી પણ ત્યારબાદ ઠીક પરિચિત એ રહેલા, જેણે એમને રંગભૂમિદષ્ટિ બક્ષી છે. એ દષ્ટિનો લાભ એમનાં નાટકોને સારા પ્રમાણમાં મળ્યો છે. એટલે જ આવેશભર્યાં સંવાદ, દિલ ધડકાવતા બનાવો, રસિક શૃંગારનાં દશ્યો, 'કૉમિક' નામથી ધંધાદારી રંગભૂમિને માનીતું થઈ પડેલું હાસ્યતત્ત્વ અને ગીતો એમનાં નાટકોનાં મુખ્ય લક્ષણો ને અંગ બની ગયાં છે. એ નાટકોનો પ્રકાર આમ રંગભૂમિનાં નાટકોનો છે, પણ તેની સરખામણીમાં ઘણો શિષ્ટ અને સાહિત્યિક દષ્ટિએ ચડિયાતો છે. એમના હાસ્યશૃંગાર અશિષ્ટ નથી હોતા, અને એમનાં ગીતો સંગીત તેમ કાવ્યત્વ બેઉથી વિભૂષિત હોઈ એ બંનેના અભાવથી અંકિત રંગભૂમિનાટકોનાં ગાયનો કરતાં કેટલેય દરજ્જે ચડિયાતાં હોય છે.

'સંયુક્તા' એ ઐતિહાસિક નાટક રમણલાલનો કૌમારપ્રયાસ છે, એથી વસ્તુસંકલના તથા પાત્રનિરૂપણમાં પ્રારંભિક કચાશ કળાય છે, પણ

એનાં કવિતા તથા સંવાદમાં પછીના નાટકમાં બતાવેલી શક્તિનો અંશ વરતાય છે. એ બીજું નાટક તે 'શંકિત હૃદય'. ભજવવા માટે લખવાનું હોવાથી રંગભૂમિ પરના પ્રયોગની અપેક્ષાને બરાબર નજરમાં રાખી એ રચ્યું જણાય છે. નાટકના ઘણાખરા બનાવ, આખા નાટકમાં ગંભીર પછી અગંભીર પ્રવેશની એકાંતરી વ્યવસ્થા, ત્રણમાંથી દરેક અંકને તે તે અંકના વસ્તુમાં સૌથી નાટ્યપૂર્ણ, અભિનયાવકાશી અને રોમાંચક દૃશ્યથી પૂરો કરવાની રીત, તેમ જ એમાંનાં આવેશમય સંવાદ, ગીતો ને હાસ્યરસ એની તરત જ પ્રતીતિ કરાવી આપે છે. એનાં વસ્તુ તથા સંકલના અદોષ નથી. મુખ્ય વસ્તુ થોડું અને કાર્યવેગ ધીમો છે, કેટલાક પ્રસંગો તથા વાતાવરણ વાસ્તવિક કરતાં નાટકી વિશેષ છે, અને હાસ્યલક્ષી ગૌણ વસ્તુ મુખ્યના જેટલી જગ્યા રોકી તેનું સમકક્ષ બનવાની ધૃષ્ટતા કરતું દેખાય છે. પણ કુંજ ને વિલાસના મસ્તરસિક પ્રણયનું તથા ભાવનામસ્ત ચિદ્દ્ઘન માટેના ચંદ્રિકાના નિર્મળ અનુરાગનું સુંદર આલેખન, શંકાથી ધૂમાયિત કુંજ અને ચંદ્રિકાનું તથા પશ્ચાત્તપ્ત ચિદ્દ્ઘનનું માનસનિરૂપણ, ગાંડાઈ હેઠળ માલિકની વફાઈ કરતા કવિના યાદગાર પાત્રદ્વારા નિષ્પન્ન થતો ખડખડાટ હસાવતો છતાં શિષ્ટ ને બુદ્ધિજન્ય રહેલો હાસ્યરસ, 'શાને જનનયન જલ ઊભરાય' અને 'આંખે પડદા પડે હો પડે' જેવાં પાત્ર પ્રસંગ વાતાવરણાદિને ઉચિત ભાવ, શબ્દરણકાર તથા રાગવાળાં એમાંનાં ગીતોની મીઠાશ, અને સ્વગતોક્તિઓ તથા સંભાષણમાંનાં નાટ્યોચિત આવેશ ને ઉત્કટતા સામે પલ્લે બેસી એને નીચું નમાવે છે. જેવું છે તેવા એ નાટકે ભજવવા યોગ્ય નાટકોના દુકાળના વખતમાં આપણી લાજ રાખી છે. 'અંજની' 'શંકિત હૃદય'ના જ પ્રકારનું છે પણ તેણે ભજવૈયાઓનું ધ્યાન બહુ ખેંચ્યું નથી. 'પરી અને રાજકુમાર'માં છ નાનાં નાટકો છે અને સંગ્રહને નામ આપનાર કૃતિ ઉપરાંત 'કામદહન' અને 'એક તક' તેમાંના સહેજ નવા ગણાય એવા પ્રયોગો છે. એકંદરે જોતાં, રમણલાલનો ફાળો એ કે રંગભૂમિ અને શિષ્ટ નાટક વચ્ચેનું અંતર ઓછું કરવાનો એમણે

પોતાની કૃતિઓથી રસ્તો બતાવ્યો. એ રસ્તો તે જૂના એટલે રંગભૂમિના નાટકનો માંહે નવી દૃષ્ટિ ભરીને ઉપયોગ કરવાનો, અને નવી નાટ્યપદ્ધતિ તરફ એને હળવેથી લઈ જવાનો.

એવી જ સેવા ચંદ્રવદન મહેતાએ કરી છે, પણ તે પોતાની રીતે. ધંધાદારી ચાલુ ગુજરાતી રંગભૂમિના કેટલાક જાણીતા દોષોને લીધે એના પ્રત્યે એક પ્રકારનો વિદ્વેષ એમના મનમાં ઘણાં વર્ષો સુધી રહ્યો હતો, એટલે રમણલાલની જેવાં ચાલુ રંગભૂમિની નાટ્યપદ્ધતિને અનુસરતાં નાટકો ચંદ્રવદન લખે નહિ એ ઝટ સમજાય તેવું છે. અભ્યાસકાળમાં કૉલેજના નાટ્યપ્રયોગોમાં એમણે આગળ પડતો ભાગ લીધેલો અને ત્યારપછીય સારાં નાટકો ભજવવાની એમને સારી ઉલટ. પણ અવૈતનિક અભિનેતૃગણ ભજવી શકે એવાં શિષ્ટ નાટકોની આપણે ત્યાં તાણ. આ પરિસ્થિતિએ એમને નાટકલેખન તરફ વાળ્યા. પોતે કુશળ અભિનેતા હોવાથી અભિનેય નાટકની અપેક્ષાઓ શી હોય એનો તો એમને સારો ખ્યાલ હતો. એ પૂરી પાડવાનું એમની કૃતિઓમાં અનાયાસે એમને હાથે બન્યું છે.

એમનાં નાનાંમોટાં નાટકોની એકંદર સંખ્યા ઘણી મોટી થવા જાય છે. એ બધાનાં નામની યાદી અહીં આપવાની જરૂર નથી. એટલું જ કહેવું બસ થશે કે તેમાં 'અખો' ને 'નર્મદ' જેવાં ચરિત્રનાટકો છે, 'સંતાકુકડી'ને 'રમકડાંની દુકાન' જેવાં બાળકોનાં નાટકો છે. 'મૂગી સ્ત્રી', 'દેડકાંની પાચશેરી', 'ત્રિયારાજ' જેવાં પ્રહસનો છે, 'સંધ્યાકાળ' ને 'સીતા' જેવાં ઐતિહાસિક-પૌરાણિક નાટકો છે, 'આગગાડી' ને 'નાગાબાવા' જેવી વાસ્તવદર્શી કૃતિઓ છે, અને 'આરાધના' જેવા ભાવપ્રધાન પ્રયોગો પણ છે. મતલબ કે જેમ સંખ્યા મોટી તેમ નાટકના પ્રકારોની વિવિધતા પણ સારી છે. એમની બધી જ નાટ્યકૃતિઓ મૌલિક નથી. 'પ્રેમનું મોતી', 'રમકડાંની દુકાન', સંતાકુકડી', 'સીતા', 'મૂગી સ્ત્રી' જેવી કૃતિઓ અન્ય કૃતિઓ કે નૃત્ય-નાટ્ય-પ્રયોગોથી પ્રેરિત છે. પણ એમની અભિનયદૃષ્ટિને

પાવલોવાનું નૃત્ય કે ભાદુરીનો અભિનય ગમી ગયો તો તેનો લાભ ગુજરાતી નાટક ને રંગભૂમિને, અલબત્ત પોતાને ગળણે ગાળીને, આપવાની હોંસ એમને કેવી છે એ જ એ બતાવે છે.

એમની સૌથી વધુ નોંધપાત્ર નાટ્યકૃતિ ગણાશે 'આગગાડી'. રેલ્વે-સૃષ્ટિનાં શ્રમજીવીઓનું માંડે રજૂ થતું જીવન એને આપણું પહેલું વાસ્તવદર્શી દશ્ય નાટક બનાવી, આપણા નાટકસાહિત્યના મહત્ત્વના સીમાચિહ્નનું ગૌરવ આપે છે. પુરોગામી સામાજિક નાટકોમાં જે જીવન અને પાત્રો આલેખાતાં તે બહુધા ઉપલા શ્રીમંત ને મધ્યમ સંસ્કારી ભણેલ વર્ગનાં હતાં. નીચલા થરનાં ગરીબ અને શ્રમજીવી વર્ગનાં પાત્રોને આપણા સાહિત્યમાં પહેલા લાવ્યા 'ધૂમકેતુ' એમની વાર્તાઓમાં, બીજા લાવ્યા 'સુંદરમ્' એમની કવિતામાં, તો નાટકમાં એમને પ્રથમ રજૂ કરવાનું માન 'આગગાડી'ના લેખકને મળશે. 'કાદવિયાં' (સુન્દરમ), 'સાપના ભારા' (ઉમાશંકર), 'જીવતાં મૂએલાં' ને 'પંડનાં પતીકાં' (દુર્ગેશ શુક્લ) તો 'આગગાડી' પછીની રચનાઓ છે. એક આગવાળાના ઘર પર એક દિવસે તૂટી પડતી ત્રેવડી આફત નાટકનો મુખ્ય બનાવ છે એ પરથી 'આગવાળો', અથવા નાતાલમાં નીકળતી સ્પેશ્યલ ટ્રેને આગવાળા ને એના છોકરાનો સીધી નહિ પણ પરોક્ષ રીતે ભોગ લીધો એ પરથી 'લાટસા'બની સ્પેશ્યલ' એવું નામ નાટકને અપાયું હોત તો ઠીક થાત એમ પ્રથમ આપણને લાગે. પણ નાટકના મુખ્ય બનાવને સીધી રીતે લગતા કે ઉપકારક નહિ તેવાં જે ઘણાં પાત્રો, પ્રવેશો ને પ્રસંગો તેમાં સમગ્ર રેલવેતંત્રનું દર્શન કરાવવા સારુ મૂકાયાં છે તે 'આગગાડી' નામને સાર્થ ઠરાવતાં લાગે છે. આખું નાટક રેલ્વેતંત્ર સામે તહોમતનામા જેવું બન્યું છે પણ તંત્ર એટલે શું? માણસો એથી ખરાબ પાત્રોનું અને તેમની દુષ્ટતા નબળાઈઓ પામરતા ઈ.નું ચિત્રણ વધુ આવે છે, જો કે કેટલાંક ભલાં માનવીઓય નથી દેખાડ્યાં એમ નહિ. સમગ્ર વાતાવરણ તેની ઝીણી મોટી વિગતોમાં સચ્ચાઈનો ખરો રણકાર જગાવે છે એ કર્તાના અનુભવ ને અવલોકનનો એ પ્રદેશ હતો એ હકીકતનું સીધું પરિણામ છે.

જુદા જુદા સંસ્કાર, વ્યવસાય, વેશ, બોલી ને ઢંગનાં પાત્રો અહીં સજીવ આલેખન પામ્યાં છે. એક પ્રકારની ઉદાસીની છાયા નાટક પર સાદ્યંત ઝઝૂમતી દેખાય છે તે ખરેખર ગમગીન બનાવે એવા અન્તના અસરકારક કરુણને માટે જાણે હવા ઊભી કરતી લાગે છે. એમાં થોડી રાહત આપવા તેમ અભિનયદૃષ્ટિએ અવકાશ જોઈ પ્લેટફોર્મના દૃશ્યમાં હાસ્યરસની નાટકકારે મહેફીલ માંડી છે. નાટકની દેખીતી અભિનેયતા એની એકથી વધુ વાર થએલી ભજવણીથી સારી પેઠે પુરવાર થઈ ચૂકી છે, બે-અંકી 'નાગાબાવા' પણ એવું જ એક બીજી—ભિખારીઓની—સૃષ્ટિનું દર્શન કરાવતું કર્તાનું વાસ્તવદર્શી નાટક છે, પણ 'આગગાડી'ના જેટલી તેમાંની વસ્તવિકતાની પ્રતીતિકરતા નથી.

ચંદ્રવદનનાં નાટકોનું પ્રધાન લક્ષણ અભિનેયતા. એમના નાટ્યલેખનની પ્રેરક અને સંચાલક દૃષ્ટિ અભિનયદૃષ્ટિ જ હોય છે એવું એ ફળ છે. 'આગગાડી'માં ટિકિટચેકર ને ખુદાબક્ષ સાધુફકીરોનું, પ્લેટફોર્મ પરના મેળાનું, ટિકિટબારીનું અને એવાં બીજાં દૃશ્યો, 'નાગાબાવા'માંનું બાદશાહનું સ્વપ્ન. 'રમકડાંની દુકાન'માં સંગીત, નૃત્ય ને અભિનયને પૂરો અવકાશ આપતો બીજો અંક, 'મૂગી સ્ત્રી' ને 'ત્રિમારાજ'માંની પરિસ્થિતિઓ, 'નર્મદ'માંના નર્મદના 'તુલજાવૈધવ્યચિત્ર'નું નાટ્ય અને બે તખ્તાની યોજના, 'સીતા'માં રામનાં મંથન ને વેદનાનું નાટ્યનિરૂપણ—પણ એમ ગણાવવા ક્યાં બેસીએ, એમનાં બધાં જ નાટકોમાં આવી અભિનયાનુકૂલ ને અભિનયપોષક સામગ્રીની વિપુલતા હોય છે. પણ અભિનયદૃષ્ટિને વધુ મહત્ત્વ મળતાં સાહિત્યદૃષ્ટિએ ચંદ્રવદનનાં નાટકોને સોસાવું પડયું છે. 'નર્મદ'માં તાપીદાસ શેઠના રોવાકૂટવાનું દૃશ્ય રંગભૂમિ પર રંગત ભલે જમાવે, પણ વસ્તુસંકલનામાં એનું સ્થાન શું? 'આગગાડી'માં રેલ્વેનું વાતાવરણ એકતાનો આભાસ ઊભો કરે છે, પણ નાટકની વસ્તુની સુશ્લિષ્ટ એકતા નથી. જેટલી પાત્રવરણીમાં કર્તાની નજર પોષાક, બોલી ને અભિનયની વિવિધતાની શક્યતા પર હોય છે, એટલી પાત્રમાનસના સ્વાભાવિક ને સાચા નિરૂપણ પર ઘણીવાર જણાતી નથી. વસ્તુસં .

પાત્રનિરૂપણ અને લક્ષ્ય વિચાર કે ભાવનાની અસરકારક નિષ્પત્તિ એ ત્રણે પર અપાવું જોઈતું લક્ષ કર્તાની માનીતી રાણી થઈ બેઠેલી અભિનયદૃષ્ટિએ એમને આપવા દીધું નથી એમ એમનાં બધાં નાટકોના સમગ્ર અભ્યાસને અન્તે કહેવા મન થાય તેમ છે. તખ્તાલાયકી જે એમનાં નાટકોનો ગુણવિશેષ છે તે આમ તેનો મર્યાદાહેતુ પણ છે. ચંદ્રવદનની નાટ્યસેવા સંભારાશે અભિનયક્ષમતાનું તત્ત્વ નાટકમાં લાવવાના અને રંગભૂમિ તથા શિષ્ટ નાટકો વચ્ચેનું અંતર સાંધવાના એમનાં નાટકોમાં મૂર્ત થતા ખંતીલા ને સફળ પ્રયાસને માટે.

સ્મરણીય પાંચ

નાટકનો સાહિત્યપ્રકાર ખેડવાની ખંત બતાવી એને પોતાનું થોડુંક વિશિષ્ટ અર્પણ કરનાર વર્ગમાં પાંચ નામો ખાસ ઉલ્લેખ માગે તેવાં છે. એ નામો આ : પ્રાણજીવન પાઠક, યશવંત પંડ્યા, કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી, ઈન્દુલાલ ગાંધી અને ઉમાશંકર જોશી. પ્રાણજીવન પાઠકની નાટ્યસેવામાં 'આરણ્યક' નામથી તેમણે પ્રથમ પ્રગટ કરેલ, ટાગોર ને ઇબ્સેનની શૈલીઓની છાયાવાળું, રહસ્યદર્શી બનવા મથતું પણ કેટલેક અંશે અસ્પષ્ટ કે અગમ્ય રહેલું, પંદરપ્રવેશી ભાવનાનાટક 'અનંતા' અને 'પ્રસ્થાન' માસિકમાં અવારનવાર પ્રગટ થએલાં એકાંકી નાટકો ગણાવાય. મુનશીસંપ્રદાયના લાગતા યશવંત પંડ્યાએ નાટકનાં પાંચ પુસ્તકો લખ્યાં છે. તેમાંનાં 'પડદા પાછળ' અને 'મદનમંદિર' નાટ્યકલાથી નહિ તેટલું પોતાની પ્રગલ્ભતા ને વિષયની નવીનતાથી વાચકોનું ધ્યાન ખેંચે છે. 'રસજીવન' તો સંવાદમય દૃશ્યો જ રજૂ કરે છે. વસ્તુસંકલનાની તેમ પાત્રનિરૂપણની દૃષ્ટિએ 'અ. સૌ. કુમારી' તેમનું વધુ સફળ નાટક કહી શકાય. 'ઘર દીવડી'માં કિશોરો ભજવી શકે એવી નાટિકાઓ છે. સમગ્ર નાટ્યવિધાન પર નહિ તેટલો બુદ્ધિતેજે ને ભાષાખેલે ચમકતા સંવાદ પર પંડ્યાને સારો કાબૂ છે.

બાકી રહ્યા તે ત્રણે નાટકકારો પ્રકૃતિએ ને પ્રવૃત્તિએ પ્રથમ કવિ છે.

આ કહી બતાવવાનું કારણ એ કે શ્રીધરાણી અને ઇન્દુલાલનાં નાટકો તેમનાં કવિપણાંની સારી રીતે ચાડી ખાય છે. શ્રીધરાણીની વાત પ્રથમ કરીએ. અંદરનાં ગીતો, પંખીઓ વનસ્પતિ તારા ભયવારી ને નિશાળિયો જ્યાં હળીમળી વાતો કરી શકે એવું વાતાવરણ અને પાત્રોના સંવાદ એમના કલ્પનાલાલિત્યે ચમકતા એકાકી શોકપર્યવસાયી નાટક 'વડલા'ને કાવ્યનાટકનો સુંદર ને કદાચ એની જાતનો પહેલો ગુજરાતી નમૂનો બનાવે છે. વાચ્યાર્થથીયે આનંદ આપતું એ નાટક બીડા ને વડલાનાં પાત્રો દ્વારા જે ધ્વનિસુગંધ પમરાવે છે તે એને માત્ર કૌતુકવિલાસ નહિ પણ થોડી રહસ્યાત્મકતા પણ આપી જાય છે. 'પીળાં પલાશ'માં ટાગોરશૈલીનાં બાળનાટકો લખવાનો એમનો પ્રયાસ મૂર્ત થયો છે. મેટરલિંકના 'મોના વાના' નાટકને ભારતનો જવાબ આપવા લખેલું એમનું બિનપ્રવેશી ત્રિઅંકી નાટક 'પદ્મિની' ઐતિહાસિક હોવા સાથે પ્રશ્નપ્રધાન પણ છે. નારીનું શીલ વધે કે હજારોના પ્રાણ એ એમાં છેડાયેલો, વણાયેલો ને ઉત્તરાયેલો પ્રશ્ન ચર્ચતો સીધો ઉપોદ્‌ઘાત પણ શૉના માફક એમણે નાટક સાથે જોડ્યો છે. પ્રો. અભિજિત અને નાયક જેવા લાગતા વાઘરીપુત્રનાં પાત્રો, ગીતો, અંતર્ગત ભાવના અને ચાતુરીખેલ જેવા સંવાદને લીધે એમનું 'મોરનાં ઈંડાં' એ ઇબ્સન ને ટાગોરની શૈલીઓના વિચિત્ર મિશ્રણ જેવું લાગતું નાટક આકર્ષક તો બન્યું છે. 'ઝબકજ્યોત', 'ડૂસકું' જેવાં સામયિકોમાં પ્રગટ થએલી એમની રચનાઓને પણ આ સાથે ભેળવીએ, તો એકંદરે શ્રીધરાણી તરફથી ગુજરાતી નાટકસાહિત્યને ઠીક ફાળો મળ્યો ગણાશે.

કરાંચીનિવાસી આપણા ઉત્સાહી કવિ ઇન્દુલાલ ગાંધીની નાટક લેખનના હોંસ ઓછી નથી એ 'નારાયણી અને બીજાં નાટકો'થી માંડી છેલ્લા 'ગોમતીચક્ર ને બીજાં નાટકો' સુધીના એમના પાંચ નાટકસંગ્રહો બતાવી આપે છે. એમનાં નાટકો બધાં એકાંકીના લઘુ નાટકપ્રકારનાં છે. એને નાટિકાઓ નામ વધુ શોભે એવું છે. નાટ્યદૃષ્ટિ કરતાંય વધુ કામ કરતું જણાતું ઇન્દુલાલનું કવિત્વ અને સંવાદની સફાઈ એનાં ધ્યાન.

ખેંચતાં લક્ષણો ગણાય. એમની કેટલીક નાટિકાઓ કાવ્યનો અને કેટલીક ટૂંકી વાર્તાનો રસાનુભવ કરાવે છે. એમનો છેલ્લો સંગ્રહ ગીતનાટકોનો છે, જે પ્રકારની દૃષ્ટિએ આપણા શિષ્ટ નાટકસાહિત્યને વૈવિધ્યવંતું બનાવવામાં એમનો ફાળો ગણાશે. પોતાની નાટિકાઓમાં દશ્યતા પણ એમણે લક્ષી છે. અલબત્ત એમની બધી નાટિકાઓમાં એ ગુણ નથી.

કવિ તો ઉમાશંકર જોશી પણ છે, છતાં નાટકો લખતી વેળા પોતાના કવિત્વને એના પર આક્રમવા એમણે નથી દીધું. 'સાપના ભારા'-માંના અગિયારે પ્રાણવાન એકાંકી નાટકો આ સ્પષ્ટ બતાવી આપે છે. વાસ્તવદર્શી ત્રિઅંકી નાટકનો નમૂનો 'આગગાડી' જેમ તેના કર્તાની અનુભવપરિચિત રેલ્વેસૃષ્ટિને નાટ્યવિષય બનાવે છે, તેમ 'સાપના ભારા'નાં એ પ્રકારનાં એકાંકી નાટકો મોટે ભાગે તેના કર્તાના અનુભવ ને જાતનિરીક્ષણનો વિષય બનેલ ગ્રામિણ સમાજને નાટકનો વિષય બનાવીને બેસી ગયાં છે. એમાંનાં પાત્રો અને તેમની તળપદી જીવન્ત બોલી—જે તો એ નાટકોની એક વિશિષ્ટ સંપત્તિ છે—આ કારણે ઈડર બાજુના પ્રદેશના હોય એ સમજાય તેવું છે. પણ ઈડર બાજુના કે ગુજરાતના કોઈ પણ પ્રદેશનું સમાજજીવન ને તેના પ્રશ્નો તો, થોડો વધતો બોલીફેર હોય પણ, એકસરખાં જ છે. એ નાટકોમાં પ્રતિનિમિંત થતો ગ્રામિણ સમાજ આથી સમસ્ત ગુર્જરાતનો ગ્રામિણ સમાજ છે. સાચો સમાજ કેવો છે ને કયાં ઊભો છે તે જાણવા માટે શહેરોનાં દંભ ને સફાઈ વિનાનો જેવો છે તેવો જ દેખાતો ગામડાંઓમાં વેરાયેલો સમાજ જ જોવો જોઈએ. આ દૃષ્ટિથી 'સાપના ભારા'નાં નાટકો સરસ સમાજદર્શન કરાવનારાં ગણાય. આવું આપણા સમાજનું વાસ્તવિક દર્શન સંવેદનશીલ હૃદયોને હર્ષ કરતાં ગ્લાનિનો વધુ અનુભવ કરાવે તેમ છે. આ નાટકો એકાદ સિવાય બધાં કરુણગર્ભ બન્યાં છે તેનું કારણ એ જ છે. પરિણામ આપણે માટે સારું આવ્યું છે, આપણને કેટલીક અસરકારક વિષાદિકાઓ મળી છે. પણ સમાજદર્શન કરાવવું તો પડે સમાજનાં અંગ કે એકમ જેવાં પાત્રો દ્વારા જ, અને આ કર્યું

એટલે તેમને નિરૂપિત સમાજનાં સાચાં પ્રતિનિધિઓ બનાવવા તેમની પાસે તેમની રોજની સાચી ભાષા બોલાવવી પડે, તેમના જીવનના કોયડા બતાવવા પડે, અને તેમનાં માનસ, મંથન, પરિવર્તન આદિનો સ્પષ્ટ ચિતાર આપવો પડે. જો છેલ્લું કાર્ય તો પાત્રોને અમુક પરિસ્થિતિઓમાંથી પસાર કરાવીને જ સધાય. મતલબ કે હેતુસિદ્ધિ માટે પણ કર્તાને સાચા નાટકકાર બનવું જ રહ્યું. અને આપણને સંતોષ થાય છે કે ઉમાશંકરે સમાજદર્શનના લક્ષ્ય તેમજ નાટ્યવિધાન બંને પર એકી સાથે સારું અવધાન રાખી બતાવ્યું છે.નાટ્યોચિત પરિસ્થિતિઓની પસંદગી અને નાટકોના કલાત્મક અન્ત સુધીનું તેનું નિર્વહણ, એકાંકી નાટકમાં શક્ય તેટલી પાત્રોની ખીલવણી અને પ્રસંગોની રજુઆત, પાત્રોચિત બોલી, નિરૂપિત વાતાવરણનો ઉઠાવ અને એવી તેવી બાબતો પરત્વે કશી જ ફરિયાદ કરવાપણું આપણે માટે રહેવા ન દઈને એમણે આપણા સમાજનાં પાપ, જડતા, નબળાઈઓ ઈ૦ નું કારુણિક સંવેદન પ્રેરતું જે દર્શન પોતાનાં પ્રસ્તુત નાટકોમાં કરાવ્યું છે તે એ નાટકોને એકાંકી નાટકોના અને વાસ્તવદર્શનના, એથી ચડિયાતા આપણને મળે નહિ ત્યાં સુધી, ઉત્તમ ગુજરાતી નમૂના ઠરાવે છે.

બાકીના બીજા ઘણા

જે સમયની વાત થાય છે તેમાં ગુજરાતી નાટકને આ સિવાય બીજા ઘણાની કલમનો થોડોઘણો લાભ મળ્યો છે. એમનાં નામોની યાદી કરવી હોય તો પ્રો ખુશાલ શાહ, સ્વ. વ્યોમેશચંદ્ર પાઠકજી, લીલાવતી મુનશી, હંસા મહેતા, 'સંજય', ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિક, ગજેન્દ્રશંકર પંડ્યા, મેઘાણી, રમણ વકીલ, ધૂમકેતુ, લલિત, પુરુષોત્તમદાસ ત્રિકમદાસ, ધનસુખલાલ મહેતા, ગોવિંદભાઈ અમીન, ભાસ્કર વ્હોરા, દુર્ગેશ શુક્લ આદિ નામોનો તેમાં સમાવેશ કરવો પડે. આમાં કેટલાકને નામે એક જ તે કેટલાકને નામે તેથી વધુ કૃતિઓ છે. એમની કૃતિઓનાં નામ ને રૂપ વર્ણવવાને લેખનું રેખાદર્શી અને પ્રવાહસમીક્ષક સ્વરૂપ અવકાશ આપતું નથી, એટલે નાટકના સાહિત્યપ્રકારની અલ્પદરિદ્રતા

પથરે એ ચડ્યાં નહિ એટલે એને મળ્યું નહિ, ને એ એકની એક પ્રણાલિકાના તાનમાં મસ્ત રહ્યાં, એમ બેવડું નુકસાન એથી થયું છે. રંગભૂમિ પરના પ્રયોગોથી જ એ નાટકોનો આંક બાંધવાનો એક જ માર્ગ રહે છે. પણ પ્રયોગ વેળા જેવાં લાગ્યાં તે પરથી નાટકોનાં સાહિત્યદૃષ્ટિએ અને અભિનય દૃષ્ટિએ ઊંડા સાચા વિવેચનની પણ આપણે ત્યાં પરંપરા નથી બંધાઈ. એટલે, રંગભૂમિનાં નાટકોની સમીક્ષા નહિ પણ તેના કેટલાક જાણીતા લેખકોની નામાવલિ જ બહુ બહુ તો આપી શકાય તેમ છે. એમાં આટલા તો ગણાવવા જ જોઈએ : કાબરાજી, રણછોડભાઈ, વાઘજી આશારામ, કેટલીક સારી કવિતાથી યુક્ત નીતિબોધક નાટકોના લેખક ને દેશી નાટક સમાજના સ્થાપક ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, નથુરામ સુંદરજી શુક્લ, 'સૌભાગ્યસુંદરી' 'જુગલજુગારી' આદિ નાટકોના લેખક મૂળશંકર મૂલાણી, અભિનેતા અને નાટકલેખકો અમૃત કેશવ નાયક ને હરિહર દીવાના, રંગભૂમિને ઉન્નત બનાવવાના કોડવાળા 'બુદ્ધદેવ' 'મધુબંસરી' 'સ્નેહસરિતા' આદિ નાટકોના કર્તા નૃસિંહ વિભાકર, 'કૉલેજકન્યા' એ ચર્ચાવિષય બનેલા અને અન્ય નાટકોના લેખક ગજેન્દ્રશંકર પંડ્યા, 'શૃંગી ઋષિ' આદિના રચનાર રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, 'કુમળી કળી' વગેરેના લેખક 'શયદા,' નવી જરૂરત ઓળખી શિષ્ટ એકાંકી સામાજિક નાટકો લખનાર 'જામન,' ચાંપશી ઉદ્દેશી, અને હાલની નાટકમંડળીઓના નાટ્યલેખકો પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, 'પાગલ,' ત્રાપજકર, અને પ્રફુલ્લ દેસાઈ.

ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોના સામાન્ય સ્વરૂપનો થોડો વિચાર અત્ર પ્રસ્તુત ગણાય. ધંધાદારી રંગભૂમિના નાટ્યપ્રયોગોની જે પ્રણાલિકા જામી તેણે નાટકોને અને લોકરુચિને એક રીતે બાંધી લીધાં. રંગભૂમિના નાટકને 'વન્સમોર' મેળવે એવું 'કૉમિક' તો જોઈએ, પછી ભલે તે મુખ્ય વસ્તુ જોડે સાવ અસંબદ્ધ હોય; એમાં 'ગાયનો' જોઈએ, પછી ભલે એમાં સંગીત ને કવિતા ન આવે; એમાં 'ટેબ્લો' થઈ શકે એવાં ધડાકિયાં દૃશ્યો, ગળું ફુલાવીને ગરજી શકાય ને તાળીઓ મેળવી શકાય એવાં નીતિ ને ધર્મનાં ભાષણો, ને શેરો પણ જોઈએ. લોકો પણ

ઓછી કરવામાં, વિદ્યાર્થીઓની ભજવવા યોગ્ય નાટકો ખોળવાની મુશ્કેલી થોડીક ઓછી કરાવવામાં, અને આપણા નાટકસાહિત્યને પુષ્ટ કરવામાં એ સૌએ આપેલા સામૂહિક ફાળાની આટલી નોંધથી જ પતાવીશું. અને આ યાદી પણ સંપૂર્ણ નથી એ યાદ રહે.

૫

રંગભૂમિનાં નાટકો

આ બધી વાત થઈ પૂરાં છપાયેલાં, સાહિત્યનાં, નાટકોની. રંગભૂમિનાં નાટકોની તો વળી જુદી કથા છે. ધંધાદારી રંગભૂમિ પર અનેક નાટકમંડળીઓએ ભજવેલાં નાટકોની આજસુધીની સંખ્યા સેંકડોની હોવી જોઈએ.[૩૭] પણ તે બધાં વિષે આપણે બહુ ઓછું જાણીએ છીએ, જાણવા માગીએ તો ય જાણી શકીએ એમ નથી. રંગભૂમિનાં નાટકો આખાં ન છપાવવાના આપણે ત્યાં જડ ઘાલીને બેઠેલા અનન્યસાધારણ શિરસ્તાને પાપે એમ બન્યું છે. કાબરાજી, નર્મદાશંકર, રણછોડભાઈ આદિનાં નાટકો તો આખાં છપાયેલાં છે પણ ત્યારપછીના સમયમાં નાટકમંડળીઓની હરીફાઈ વધતી ચાલી હશે ત્યારે એકબીજાની દિલચોરીને કારણે નાટકને છપાવવાનું બંધ કરી તેનાં રહસ્ય (Trade-secret) ને માલિકી પોતાની પાસે જ રાખવા તેના માલિકો લલચાયા હશે એમ લાગે છે. નાટકના લેખકોને, 'કવિઓ'ને, પગારદાર બનાવી અથવા તેમની પાસેથી નાટક ખરીદી લઈ નાટકમંડળીઓના માલિકો પછી એ નાટકને પુસ્તકરૂપે અપ્રકટ રાખી રંગભૂમિ પર ઉતારતા. નાટકની જે ચોપડીઓ છાપતા તેમાં તો નાટકનો ટૂંક સાર ને ગાયનો જ આવતાં. આપણે એવા અસંખ્ય નાટકોની સાહિત્યિક કિંમત આંકી શકયા નથી, તેમ એ નાટકોને સુધારે એવું માર્ગદર્શક વિવેચન પણ કસોટીને

(૩૭) જુઓ: 'એક વર્ષમાં પાંચ મંડળીઓ જીવતી હોય અને દરેક મંડળી બબ્બે નવા ખેલ દર વર્ષે નાખે તો પણ છેલ્લાં પચાસ વર્ષમાં પાંચસો જેટલાં નાટકો તો લખાયાં ભજવાયાં હોવાં જોઈએ.' (રમણલાલ દેસાઈ, 'રંગભૂમિપરિષદ'ના પ્રમુખીય વ્યાખ્યાનમાં.)

પયરે એ ચડ્યાં નહિ એટલે એને મળ્યું નહિ, ને એ એકની એક પ્રણાલિકાના તાનમાં મસ્ત રહ્યાં, એમ બેવડું નુકસાન એથી થયું છે. રંગભૂમિ પરના પ્રયોગોથી જ એ નાટકોનો આંક બાંધવાનો એક જ માર્ગ રહે છે. પણ પ્રયોગ વેળા જેવાં લાગ્યાં તે પરથી નાટકોનાં સાહિત્ય દૃષ્ટિએ અને અભિનય દૃષ્ટિએ ઊંડા સાચા વિવેચનની પણ આપણે ત્યાં પરંપરા નથી બંધાઈ. એટલે, રંગભૂમિનાં નાટકોની સમીક્ષા નહિ પણ તેના કેટલાક જાણીતા લેખકોની નામાવલિ જ બહુ બહુ તો આપી શકાય તેમ છે. એમાં આટલા તો ગણાવવા જ જોઈએ : કાબરાજી, રણછોડભાઈ, વાઘજી આશારામ, કેટલીક સારી કવિતાથી યુક્ત નીતિબોધક નાટકોના લેખક ને દેશી નાટક સમાજના સ્થાપક ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, નથુરામ સુંદરજી શુક્લ, 'સૌભાગ્યસુંદરી' 'જુગલજુગારી' આદિ નાટકોના લેખક મૂળશંકર મૂલાણી, અભિનેતા અને નાટકલેખકો અમૃત કેશવ નાયક ને હરિહર દીવાના, રંગભૂમિને ઉન્નત બનાવવાના કોડવાળા 'બુદ્ધદેવ' 'મધુબંસરી' 'સ્નેહસરિતા' આદિ નાટકોના કર્તા નૃસિંહ વિભાકર, 'કૉલેજકન્યા' એ ચર્ચાવિષય બનેલા અને અન્ય નાટકોના લેખક ગજેન્દ્રશંકર પંડ્યા, 'શૃંગી ઋષિ' આદિના રચનાર રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, 'કુમળી કળી' વગેરેના લેખક 'શયદા,' નવી જરૂરત ઓળખી શિષ્ટ એબંકી સામાજિક નાટકો લખનાર 'જામન,' ચાંપશી ઉદ્દેશી, અને હાલની નાટકમંડળીઓના નાટ્યલેખકો પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, 'પાગલ,' ત્રાપજકર, અને પ્રફુલ્લ દેસાઈ.

ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોના સામાન્ય સ્વરૂપનો થોડો વિચાર અત્ર પ્રસ્તુત ગણાય. ધંધાદારી રંગભૂમિના નાટ્યપ્રયોગોની જે પ્રણાલિકા જામી તેણે નાટકોને અને લોકરુચિને એક રીતે બાંધી લીધાં. રંગભૂમિના નાટકને 'વન્સમોર' મેળવે એવું 'કૉમિક' તો જોઈએ, પછી ભલે તે મુખ્ય વસ્તુ જોડે સાવ અસંબદ્ધ હોય; એમાં 'ગાયનો' જોઈએ, પછી ભલે એમાં સંગીત ને કવિતા ન આવે; એમાં 'ટ્રબ્લો' થઈ શકે એવાં ધરાકિયાં દૃશ્યો, ગળું ફુલાવીને ગરજી શકાય ને તાળીઓ મેળવી શકાય એવાં નીતિ ને ધર્મનાં ભાષણો, ને શેરો પણ જોઈએ. લોકો પણ

નાટ્યગૃહમાં આવું મેળવવાની અપેક્ષા રાખીને જ આવે, કારણ આ જ એમને, લાંબા વખતથી પીરસવામાં આવતું હોય. માલિકોને પ્રેક્ષકોને રીઝવવા હોય. આ પરિસ્થિતિમાં રંગભૂમિનાં નાટક શિષ્ટ અથવા સાહિત્યનાં નાટક રહે નહિ, અને સાહિત્યનાં નાટક આ બધી અપેક્ષાઓ સંતોષે નહિ એટલે રંગભૂમિને ન ખપે, આવું આપણે ત્યાં બન્યું. પરિણામે શિષ્ટ નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચે મણિલાલ દ્વિવેદી ને હરિલાલ ધ્રુવના સમય સુધી જોવામાં આવતું ન હતું તેવું અંતર પડ્યું ને પછી વધતું શરૂ થયું. 'રાઈનો પર્વત' કે 'જયા ને જયન્ત' તો શું, પણ મુનશી-ચંદ્રવદનનાં નાટકો, અને રંગભૂમિ માટે લખાયેલ રમણલાલનું 'અંજની' પણ, ધંધાદારી રંગભૂમિ અપનાવી શકી નથી.

ગુજરાત સિવાય કદાચ બીજે નહિ હોય એવી શિષ્ટ નાટક સાથેના રંગભૂમિના અસહકારની આ પરિસ્થિતિથી એ બંનેને, અને સરવાળે આપણા નાટકસાહિત્યને, નુકસાન થયું છે: રંગભૂમિ શિષ્ટ નાટકોને સત્કારતી હોત તો એ નાટકોનાં પ્રતિષ્ઠા ને પ્રચાર વધારી મૂકત અને તેના લખનારાઓના ઉત્સાહને ખેંચાવી તેમની પાસેથી વધુ સારી કૃતિઓ કઢાવત; રંગભૂમિની વધતી જતી માગણીઓને સંતોષવા નાટકકારો એકમેક સાથે સ્પર્ધા કરી નાટકના ઢગલા કરત; નાટકે રંગભૂમિને શિષ્ટ અને પ્રયોગશીલ બનાવી હોત અને રંગભૂમિએ નાટકકારોને નિકટના અનુભવથી શીખવી નાટક નામને ખરેખર લાયક એવી અભિનય કૃતિઓ લખતા તેમને કર્યા હોત; અને એમ પરસ્પરનું ભાવન કરી એ બંને પરમ શ્રેયને—વિકાસને—પામ્યાં હોત. પણ એમ થવાનું આપણે ત્યાં સરજાયેલું ન હતું. પરિણામે, શિષ્ટ નાટકના લખનારને કશા થાબડતા પ્રોત્સાહનની અને કોઈ મોટી પ્રાપ્તિની આશા વિના, નવલકથા અને નવલિકાના વ્યાપક ચલણની વિરુદ્ધ જઈ નાટક જેવા અઘરા સાહિત્યપ્રકારની ઉપાસના કરવાની હોય છે. માત્ર વાંચવા ખાતર નાટકનાં પુસ્તકો ઓછાં જ ખરીદાતાં હોય; પ્રકાશકો પણ એ જોઈ ઔદાસીન્ય દાખવતા હોય, ત્યારે એવો ખોટનો ધંધો

કરવાની વૃત્તિ ઉપજી હોય તો ય બહુ ટકે નહિ: એવા વાતાવરણને નાટકલેખનની પ્રવૃત્તિ માટે અનુકૂળ કેમ કહેવાય? નાટક આપણે ત્યાં ઓછાં લખાયપ્રકાશાય છે એનું કારણ આ. બીજે પક્ષે, ધંધાદારી રંગભૂમિએ ધંધાદષ્ટિ છોડી નહિ તો ભલે ન છોડી, એ દૃષ્ટિ રાખીનેય પલટાતા સંજોગ પારખીને થોડી જાતસુધારણા કરી આવશ્યક એવા ફેરફાર ઝડપથી કરી લેવા પૂરતી સાહસશીલ ને પ્રગતિશીલ બની હોત તો પણ ઠીક થાત. એય એણે ન કર્યું ને સંસ્કારી વર્ગની ઘરાકી ને અમીદૃષ્ટિ ખોયાં, અને જ્યારે બોલપટ જનમનરંજન અર્થે મેદાને પડ્યું ત્યારે એ તેની સામે ટકી શકી નહિ: શિષ્ટ નાટક અને રંગભૂમિ બેઉને એમના અમેળને વાંકે આમ સોસવું પડ્યું છે. અવેતન રંગભૂમિએ શિષ્ટ નાટકોને અભિનયનનું માન આપ્યું તો છે—રમણલાલ, મુનશી, ચંદ્રવદન આદિનાં નાટકો જે ભજવાયાં હોવાની આગળ વાત કરેલી તે અવેતન રંગભૂમિ પર ભજવાયાં છે—પણ તે પોતાની કોઈ સંસ્થા સ્થાપી કે સંપ્રદાય ઊભો કરી શકી નથી. એ સંબંધમાં ગુજરાતના એક સંસ્થા બની શકે તેવા નાટકધરની ચંદ્રવદન મહેતાની ટહેલ તો હજુ ઊભી છે.

૬

ઉપસંહાર

અહીં ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું આપણું વિહંગમદર્શન પૂરું થાય છે. એને અંતે આપણે એમ કહી શકીએ એમ તો છીએ કે 'લક્ષ્મી', 'જયકુમારીવિજય' અને 'દ્રૌપદીદર્શન'ના દિવસોથી માંડી આજસુધીના કાળમાં આપણા નાટકે સ્પષ્ટ પ્રગતિ દેખાડી આપી છે. પશ્ચિમમાં નાટક જે ભૂમિકાઓ વટાવતું વિકસતું ગયું છે તે ભૂમિકાઓ આપણા નાટકે પણ પસાર કરી ત્યાંની અસરો ઝીલી જાણી છે. નાટકના જૂજવા પ્રકારોની સાધનાય આપણે ત્યાં થઈ છે. સંસ્કૃત શૈલીનાં તેમજ શેક્સ્પીયરી પદ્ધતિનાં નાટકો તરીકે 'કાન્તા' ને 'રાઈનો પર્વત'ને, શેલી ને ગેટેનાં જેવાં ભાવપ્રધાન કાવ્યનાટકો તરીકે કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં નાટકોને,

આધુનિક પદ્ધતિનાં કાવ્યાત્મક નાટકો તરીકે શ્રીધરાણીનાં 'વડલો' ને 'પીળાં પલાશ' જેવાંને તથા ઇન્દુલાલ ગાંધી અને દુર્ગેશ શુક્લનાં કેટલાંક નાટકોને, વિનોદિકાઓ તરીકે 'કાકાની શશી' જેવાંને, પ્રહસનો તરીકે મુનશી તથા ચંદ્રવદનનાં કેટલાંક અને વ્યોમેશચંદ્ર પાઠકજીનાં 'જીવતી જુલિયેટ' અને 'વહેમી' એ બેઉ નાટકોને, વાસ્તવદર્શી નાટકો તરીકે 'આગગાડી' તથા 'સાપના ભારા'ને, જૂના રંગભૂમિના નાટકના પ્રકાર તરીકે રમણલાલ દેસાઈનાં નાટકોને, એકાંકી નાટકો તરીકે બટુભાઈ, ચંદ્રવદન, ઉમાશંકર જેવાનાં નાટકોને, વિષાદિકાઓ (Tragedies) તરીકે 'કાન્તા', 'તર્પણ', 'મત્સ્યગંધા ને ગાંગેય', 'લોમહર્ષિણી' 'આગગાડી', અને 'સાપના ભારા'ની કેટલીક કૃતિઓને અને બાળનાટકો તરીકે 'પડઘા' ને 'એકલવ્ય' જેવાં 'ધૂમકેતુ'નાં અને શ્રીધરાણી, યશવંત પંડ્યા, ચંદ્રવદન આદિનાં નાટકોને—એમ દરેક પ્રકારમાં આપણા ચોગ્ય નમૂનાઓ આગળ ધરી શકીએ તેવું છે.

એ તો આત્મકેન્દ્રી દૃષ્ટિએ. પશ્ચિમનું નાટકસાહિત્ય જુઓ તો આપણું નાટકસાહિત્ય તેની સરખામણીમાં ઘણું દૂબળું-દીકું લાગશે. એનું એક કારણ નાટ્યસર્જનને અનુકૂળ વાતાવરણનો આગળ દર્શાવેલ અભાવ. અને બીજું કારણ તો એ સાહિત્યપ્રકારનું જ અઘરાપણું. નાટક સાહિત્યની એક ઉપરાંત બીજી કલાઓનું પણ સંગમસ્થાન હોવાથી નાટકકારને એક સાથે ત્રણચાર અવધાન રાખવાં પડે છે, અને ઓછામાં ઓછી વાણીના ખર્ચે ઉત્કટતા ને અસર (effect) સાધવાં પડે છે, જે સહેલું કામ નથી. એથી એકલા ગુજરાતની શું કામ વાત કરીએ, હિંદના બીજા પ્રાંતોમાં પણ અન્ય સાહિત્યપ્રકારોની તુલનામાં નાટક નબળું છે.

આમ છતાં, ભવિષ્યનો મુખ્ય સાહિત્યપ્રકાર નાટક જ છે. અભિનયની શક્યતાને લીધે વિચારોના પ્રચાર માટે તેમજ લોકમાનસની કેળવણી માટે સૌથી વધુ અસરકારક સાહિત્યપ્રકાર નાટકનો છે. જે અસર ભાષણો ને લેખોથી ન થાય તે રંગભૂમિ પરના એકાદ નાટ્યપ્રયોગથી થાય છે તે જૂના નાટક 'લલિતાદુઃખદર્શક' વિષે કહેવાતી કોઈ રીતીએ

એનો પ્રયોગ જોઈ પોતાની દોહિત્રીનો વિવાહ તોડાવી નાખ્યાની વાત તથા અત્યારનો સીનેમાનટ પૃથ્વીરાજ 'દીવાર'નો હિંદી નાટયપ્રયોગ બતાવી આપે છે. બોલપટે મારેલી સજ્જડ થપ્પડની ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિને ચડેલી કળ ઉતરવા માંડ્યાનાં ચિહ્નો હવે વરતાય છે. એ પરિસ્થિતિમાં આ પલટાયેલા કાળમાં જીવવા અને જેનું અન્ન ખાઈ જીવે તે સમાજનો સંસ્કારસેવા કરવા ધંધાદારી રંગભૂમિ સંકલ્પ કરે, અવેતન અભિનયરસિયાઓ પણ પોતાની પ્રવૃત્તિને કેન્દ્રિત કરી હેતુલક્ષી બનાવે, અને સાહિત્યકારો કડક નાટયદૃષ્ટિ કેળવી તેમને નાટકો પૂરાં પાડતા રહે, તો 'આવું છું, આવું છું' કરતા સ્વરાજ પછી આપણા દેશમાં એને સાચવવા, જીરવવા ને શોભાવવાના ભગીરથ કાર્યમાં એ ત્રિપુટિ પોતાની જાતને વફાદાર રહીને પોતા તરફથી સુંદર ફાળો આપી શકે. લોક એને ઝીલવા તૈયાર થાય ત્યાં સુધી રાહ જોવાની હોય નહિ. લોકરુચિથી ઘડાવાનું નથી, લોકરુચિને ઘડવાની છે. આ અપેક્ષા આપણા સાહિત્યકારો ને રંગભૂમિ પારખો ને સંતોષો!*



* રંગભૂમિ અને તેનાં નાટકો તથા નાટકકારો વિશે અહીં થોડુંક આમ લખી શકાયું પણ ભાષાંતરોને આ લેખમાં લગીરે સ્પર્શ કર્યો નથી. ગુજરાતીમાં થએલાં કાલિદાસ, ભવભૂતિ, ભાસ આદિનાં તેમ બીજાં સંસ્કૃત નાટકોનાં, શેક્સપીયરનાં અને અન્ય અંગ્રેજી તેમ પરદેશી નાટકોનાં, તથા બંગાળી મરાઠી આદિ ભગિનીભાષાનાં નાટકોનાં ગુજરાતી ભાષાંતરોનો કુલ સરવાળો મોટો થવા જાય છે. પણ એ તો પારકી મૂડી. ગુજરાતનું પોતાનું નાટયસર્જન એને ઓછું જ કહેવાય? ભાષાંતરોને અને 'ભટના ભોપાળા' જેવાં રૂપાન્તરોનેય અહીં ગણનામાં લીધાં નથી તે આ દૃષ્ટિએ.

વર્ષાનુક્રમણી

લેખ	સાલ	પ્રકાશનસ્થાન
ગુજરાતી નાટક સાહિત્યનું રેખાદર્શન	૧૯૩૪; ૧૯૪૬*	'કૌમુદી' : 'ગુજરાત સાહિત્ય સભા-કાર્યવહી ૧૯૩૪'
સરસ્વતીચંદ્રને	૧૯૩૬	'શરદ'
ગુણસુંદરીને	૧૯૩૬	'ગુણસુંદરી'
ખબરદારનું જીવનદર્શન	૧૯૩૬; ૧૯૪૬*	'કૌમુદી':[1]'ગુજરાત સાહિત્યસભા-કાર્યવહી ૧૯૩૬–૭'[1]
'રાઈના પર્વત'માં કર્તાનું સાધ્ય	૧૯૩૮; ૧૯૪૬*	" 'રાઈના પર્વત'નું વિવેચન"(પુસ્તિકા)
મણિલાલ દ્વિવેદીની કવિતા	૧૯૪૧	'માધુરી'
કવિતા અને ઇતિહાસનું[2] મિલન	૧૯૪૨	'પ્રસ્થાન'[2]
રમણલાલની લોકપ્રિયતા	૧૯૪૨	'શ્રીજીવન'
રમણલાલની સેવા	૧૯૪૨	'રમણલાલ અભિનંદન-ગ્રંથ'
સ્વપ્નદ્રષ્ટા : એક સમીક્ષા	૧૯૪૩	'પ્રસ્થાન'
કવિતાનું રસાસ્વાદન	૧૯૪૩	'કવિતા'
ઉત્સાહી નાટકકાર	૧૯૪૩	'પ્રસ્થાન'

* આ વર્ષે ફરી સુધારીને લખ્યા, માટે.

૧ " 'દર્શનિકા'નો કવિ " એ નામથી.

૨ " 'શાહાનશાહ અકબરશાહ': એક અભ્યાસ " એ નામથી.



સૂચિ